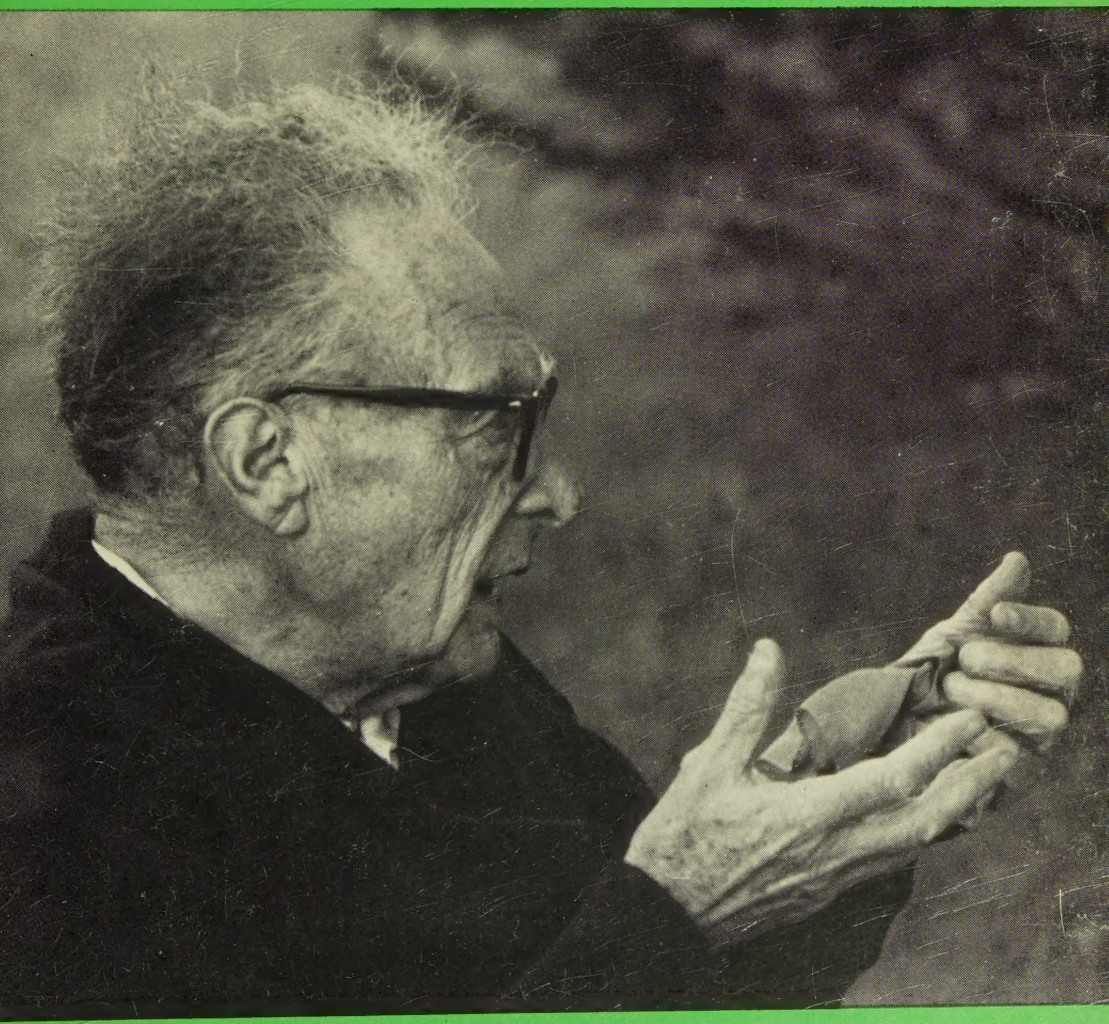
Skrifter utgivna av
LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN
vid Uppsala universitet
6

1979

ANITA BOSTRÖM KRUCKENBERG

Roman Jakobsons poetik

Studier i dess teori och praktik



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548924_0031

Anita Boström Kruckenberg

Roman Jakobsons poetik

Studier i dess teori och praktik

Avec un résumé en français

Akademisk avhandling

som för avläggande av filosofie doktorsexamen vid Uppsala Universitet
kommer att offentligt försvaras i Universitetets lärosal IV
lördagen den 17 mars 1979 kl. 10.

ABSTRACT

Boström Kruckenberg, A. 1979. Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik. (Roman Jakobson's Poetics: Studies on his Theory and Practice.) *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet*, 6. 210 pp. Uppsala.
ISBN 91-506-0174-1.

This paper aims at a systematic presentation of Roman Jakobson's theories on poetry, seen in the practical use he makes of them in his poem analyses. A sketch is given of the historical background to his theories, and relations between Jakobson's phonology and his poetics are pointed out. The discussion concerning his method is analysed, the scope of the method is indicated, and an attempt is made at evaluating it from structural, literary, and personal standpoints.

Roman Jakobson's structural analysis of a poem seeks to find inside the text itself what it is that constitutes the poetic function and distinguishes poetry from an ordinary, everyday text. He finds this poetic function in the principle of equivalence "projected" on to the sequence of the text. The result is *parallelisms* on all linguistic levels, related to each other, and forming a network of internal relations, making the poem an integrated whole.

Jakobson demonstrates a poetic structure which may be conceived and felt by everybody, and his method might thus be called, if not objective, at least intersubjective. It provides no great help in judging the quality of a poem, and it may not cover all aspects of a work of art, factors outside the text also having to be considered. A profound analysis of a poem, however, first of all calls for a thorough understanding of its linguistic material. This understanding is generally reached through Jakobson's analysis, which also shows the structure of each poem by applying general principles to a unique piece of material.

Anita Boström Kruckenberg. Faculty of Literature, Uppsala University. Box 513, S-751 20 Uppsala, Sweden.

AB Lundequistska Bokhandeln, Uppsala
i distribution

Skrifter utgivna av
Litteraturvetenskapliga institutionen
vid Uppsala universitet
6

Roman Jakobsons poetik

Studier i dess teori och praktik

Avec un résumé en français

Av Anita Boström Kruckenberg

AB Lundequistska Bokhandeln, Uppsala
i distribution

© Anita Boström Kruckenberg

Omslagsbild: Roman Jakobson på Gotland 1977.
Foto: Bengt Jangfeldt

ABSTRACT

Boström Kruckenberg, A. 1979. Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik. (Roman Jakobson's Poetics: Studies on his Theory and Practice.) *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet,* 6. 210 pp. Uppsala.
ISBN 91-506-0174-1.

This paper aims at a systematic presentation of Roman Jakobson's theories on poetry, seen in the practical use he makes of them in his poem analyses. A sketch is given of the historical background to his theories, and relations between Jakobson's phonology and his poetics are pointed out. The discussion concerning his method is analysed, the scope of the method is indicated, and an attempt is made at evaluating it from structural, literary, and personal standpoints.

Roman Jakobson's structural analysis of a poem seeks to find inside the text itself what it is that constitutes the poetic function and distinguishes poetry from an ordinary, everyday text. He finds this poetic function in the principle of equivalence "projected" on to the sequence of the text. The result is *parallelisms* on all linguistic levels, related to each other, and forming a network of internal relations, making the poem an integrated whole.

Jakobson demonstrates a poetic structure which may be conceived and felt by everybody, and his method might thus be called, if not objective, at least intersubjective. It provides no great help in judging the quality of a poem, and it may not cover all aspects of a work of art, factors outside the text also having to be considered. A profound analysis of a poem, however, first of all calls for a thorough understanding of its linguistic material. This understanding is generally reached through Jakobson's analysis, which also shows the structure of each poem by applying general principles to a unique piece of material.

Anita Boström Kruckenberg. Faculty of Literature, Uppsala University. Box 513, S-751 20 Uppsala, Sweden.

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

ISBN 91-506-0174-1

Printed in Sweden by
Almqvist & Wiksell, Uppsala 1979

Till Erland

Innehåll

Förord 9

I. Inledning 11

II. Bakgrundsperspektiv 15

III. Tecken, ljud och betydelse 24

IV. Roman Jakobsons teorier om det poetiska språket 36
Språkets poetiska funktion 36
Ekvivalensbegreppet 42
Grammatikens roll i poesin 51

V. Dikten som en helhet 60
Den horisontella dikten 63
Den vertikala dikten 74
Det grammatiska planet 76
Det fonologiska planet 81
Det semantiska planet 92
Allmänt 92
Analysen av Les chats 100
Sammanfattande resonemang 117

VI. Kritiska synpunkter 121
Diskussionen kring Jakobsons fonologiska teorier 122
Diskussionen kring Jakobsons poetik 127

VII. Metodens räckvidd 151

VIII. Slutperspektiv 164

Résumé 175
Noter 183
Förkortningar 199
Litteratur 200
Personregister 206
Appendix: texter till de analyserade dikterna 208

Förord

Tvärvetenskap är ansträngande – men fascinerande. Den här avhandlingen skulle egentligen ha handlat om någonting annat, men på vägen dit fanns en diktanalys av Roman Jakobson. Jag fängslades av hans koppling mellan språkvetenskap och litteraturvetenskap, och så gick det för mig som för många andra: jag kom inte förbi Roman Jakobson.

Det har skrivits så många bländande förord till Roman Jakobsons ära, att han snarast framstod för mig som en legend till det ögonblick jag träffade honom. Då möttes jag av en naturlig och varm människa, en vän. För detta vill jag tacka honom, liksom för den stora hjälpsamhet han hela tiden visat mig.

Skall man syssla med tvärvetenskap, måste man ha vidsynta lärare. Jag kunde inte ha önskat mig en bättre professor än Gunnar Brandell. Hans intuition och stora förmåga till överblick har varit mig till ovärderlig hjälp under mitt arbete, som väl från början både han och jag uppfattade som ett äventyr. Då och då har han gjort förslag till ändringar och tillägg. Ofta har jag från början sagt emot, men vid närmare eftertanke har det förargligt nog alltid visat sig att han hade rätt. Jag är honom mycket tacksam för uppmuntran, stöd och hjälp.

Min handledare, docent Staffan Bergsten, har visat stor beredvillighet att sätta sig in i ett för oss båda från början främmande ämnesområde. Hans engagerade protester da jag slirat verbalt eller tankemässigt har varit mycket nyttiga. Han har outtröttligt uppmuntrat mig och visat uppskattning av mitt arbete, och jag vill varmt tacka honom för ett utmärkt trevligt och fruktbart samarbete.

Tvärvetenskap har också en »andra sida». Den är svår att ringa in och precisera om man söker tränga in i Roman Jakobsons verk. Gunnar Fant, professor i talöverföring, Sven Öhman, professor i fonetik och Bengt Jangfeldt, fil. dr i slaviska språk, har representerat den sidan för mig. Den självklarhet med vilken de tagit emot mig och den gemenskap och öppenhet jag känt i deras krets har gett mig ro och mod att gå vidare bland binära oppositioner, parameterskalor och ryska boktitlar. De har dessutom tålmodigt besvarat mina elementära frågor.

Råd i rätta ögonblick har jag fått av bland andra docent Arne Klum, professor Gustav Korlén, professor Sven Linnér, fil. dr Erland Billig, fil.

kand. Svante Hansson och fil. kand. Jan Anward. För öm vård under många år tackar jag personalen på Kungliga Biblioteket i Stockholm.

Tillit, förståelse, uppmuntran och kritik har jag fått från min make, lektor Erland Kruckenberg, som för övrigt var den som först väckte mitt intresse för namnet Roman Jakobson. Hans hjälp har varit mångsidig, omfattande och nära till hands – bland annat har han skrivit ut mina alltmera skiftande och omredigerade manuskript. I hans service har vid det här laget också hunnit ingå vid pass 1 735 koppar morgonkaffe.

Uppsala i september 1978

Anita Boström Kruckenberg

I. Inledning

Roman Jakobson är ett av de stora namnen inom språkvetenskapen. Han har också blivit ett stort, om än omstritt, namn genom sitt tvärvetenskapliga försök att förena litteraturforskning och språkforskning.

Jag sade att hans namn är omstritt. Det beror naturligtvis till en del på att hans tankar, och de tankar hos andra forskare som han använder i sitt system, är nya eller kombinerade på ett nytt sätt. Det är som om man betraktade en i övrigt relativt välbekant stad från ett nyuppfört utsiktstorn – husen och gatorna fanns där ju förut, men man ser dem ur en ny synvinkel, som förändrar både deras utseende och deras inbördes relationer.

Nya synsätt har alltid svårt att slå igenom, och däri ligger ingenting ovanligt. Men det är inte bara det nya synsättet som har svårt att nå fram. Jakobson är genom sitt sätt att arbeta och sitt sätt att uttrycka sig mycket svårtillgänglig. Han arbetar hellre med spridda uppsatser och artiklar, som tränger mycket djupt på enstaka punkter, än med stora och generaliserande verk, och han har heller inte givit någon sammanhängande framställning av sitt system.[1]

Han måste ofta läsas i översättning från ryska eller tjeckiska, men även när han skriver direkt på franska eller engelska, har han en mycket svårgenomtränglig stil. Han skriver troligen den mest informationstäta prosa som kan åstadkommas. Vidare har han som många grundlärda personer vanan att i förbigående nämna och citera människor och arbeten som för den bildade normalläsaren är helt obekanta, på ett sätt som vore de var mans egendom och välkända för alla. Han besitter också en flödande associationsrikedom, som tillåter honom – men inte alltid läsaren – att hämta exempel, belägg och paralleller från nästan vilket område som helst.

Men mödan att läsa Roman Jakobson är en möda som lönar sig. När man väl lyckats tränga igenom vad han skriver, erfar man en djup tillfredsställelse – tankar klarnar, sammanhang blir blottlagda, system byggs.

Jakobson menar att man inte i princip kan skilja litteraturvetenskap och språkvetenskap åt. Litteraturens material är ju spraket, och en analys av språket som diktens material är lika nödvändig som analysen av uppbyggnaden och den geometriska planen i en tavla eller en skulptur.

Språket är en byggnad av ljud och ord, en verbal struktur. Denna verbala struktur kan, menar han vidare, kanske allra bäst studeras i sin mest medvetna form, i dikten. Poetiken blir på så sätt för honom en del av lingvistiken, tagen

i vidsträcktaste bemärkelse – ungefär som man på den historiska språkvetenskapens tid menade att lingvisten, som studerade de gamla texterna för språkets skull, och filologen, som studerade dem för innehållets skull, båda var språkforskare.

Men vad är det då som skiljer poesin från det vanliga vardagsspråket? Ja, för Jakobson är det inte fråga om två slags olika språk – poetiskt språk och vardagsspråk – utan snarare om att språket har olika funktioner i olika slag av meddelanden. Den poetiska funktionen är dominerande i poesin, men inte allenarådande – allt i diktens språk har inte poetisk funktion. Vidare måste vi observera att poesin för Jakobson inte är begränsad till dikten som sådan. Även i de mest vardagliga meddelanden förekommer – och det ganska ymnigt – poetiska uttryckssätt: ordspråk, talesätt, från äldre tid kvarstående uttryck, tidningsrubriker, reklamslogans – alla arbetar de med poesin som uttrycksmedel. Även om det är i poesin som den poetiska funktionen är dominerande, kan den alltså förekomma som underordnad funktion också i andra slag av meddelanden. Gränsen mellan poesi och prosa är inte skarp.

Ordet struktur betyder ju helt enkelt byggnad. En byggnad består av olika smådelar, och studiet av dessa smådelar, byggnadselement, är förvisso viktigt. Men lika viktigt – eller för ögonblicket ännu viktigare, eftersom det tidigare ofta har försummats – är förhållandet mellan dessa olika byggnadselement: det blir ingen byggnad om man bara staplar dem på varandra hur som helst. Byggnadselementens inbördes läge i förhållande till varandra är ju det som förvandlar en oformlig stenhög till en skön byggnad. Rubbas något av elementen får genast byggnaden en annan karaktär. Skulle man uttrycka detta i strukturalistiska termer kunde man säga att en struktur består av element och relationerna dem emellan.

Elementen i den struktur som ett språkligt uttryck – i vårt fall en dikt – utgör, finns på flera olika plan samtidigt. Relationerna mellan dem behöver emellertid inte vara desamma på de olika planen: de ljudmässiga relationerna kan vara annorlunda än de grammatiska eller betydelsemässiga. Med sin språkliga analys vill Jakobson söka nå en helhetsbild av hur i en dikt alla dessa språkliga element och deras relationer på olika plan bildar en utomordentligt fast struktur, ett *nät av textinterna relationer*. Ty även om »diktarens dikt» och »läsarens dikt» båda är subjektiva upplevelser, finns mellan de båda ett faktiskt, objektivt analyserbart material, nämligen den på papperet eller i minnet fästa dikten, »the message» i Jakobsons terminologi. Det är detta »message» han vill tyda. Att tolka dikten i gängse litteraturvetenskapliga kategorier ger han sig i allmänhet inte in på, men han menar att man inte kan nå fram till en hållbar tolkning utan att först analysera textens språk och uppbyggnad.

Han är alltså inte i första hand intresserad av en dikts tanke- eller känsloinnehåll. Det som intresserar honom är snarare frågan varför detta tanke- och

känsloinnehåll när fram till läsaren eller åhöraren så mycket bättre, präglar sig så mycket fastare i minnet, om det uttrycks i en poetisk form. Det är i samspelet mellan elementen på diktens olika plan han söker poesins hemlighet. Det är också om detta som min framställning kommer att handla, om sökandet efter svaret på frågan: *Vad gör dikten till dikt?*

Roman Jakobson har länge sysslat med den frågan. Redan under den så kallade ryska formalismens glansdagar i början av 1920-talet präglade han ett uttryck och ett begrepp, som alltsedan dess ingående och ivrigt har diskuterats i litterära och språkliga sammanhang, nämligen литературность, »literaturnost'» – ett svaröversättligt ryskt ord. Om detta skriver Boris Eichenbaum i sin presentation av den formalistiska skolan följande:

> R. Jakobson [...] donna à cette idée sa formule définitive : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la 'littérarité' (*literaturnost'*), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. »[2]

Något för alla godtagbart svar på frågan vad det är som gör litteraturen till litteratur lyckades dock inte de ryska formalisterna ge. Däremot väckte deras svar stort intresse för frågan under lång tid framåt. De som främst tog upp diskussionen och utvecklade temat under 30-talet var Pragstrukturalisterna. Ett konkret och aktuellt exempel på att intresset lever kvar än i dag ger debatten kring Baudelaires dikt Les chats. Upphovet till debatten är den strukturalistiska analys som Roman Jakobson och Claude Lévi-Strauss publicerade 1962, men vad debatten djupare sett tycks gälla är snarare Jakobsons begrepp »literaturnost'». Kan man som Jakobson söka det för litteraturen specifika »i det litterära verkets språk och uppbyggnad»?[3] Vad är det egentligen som gör litteraturen till litteratur?

Detta begrepp och denna fråga styr Jakobsons analysmetod. Som man kunnat vänta sig har det uppstått en livlig diskussion om metodens mål och medel. De olika deltagarna har ofta givit förslag till andra analysmetoder, och det är intressant att se hur dessa förslag speglar deras olika litteratursyn, liksom Jakobsons analyser speglar hans egen. Uppfattningarna går isär om vad som gör litteraturen till litteratur.

Roman Jakobson innehar naturligtvis en central ställning i hela denna diskussion: han är skapare av begreppet »literaturnost'», teoretiker för den formalistiska och den strukturellt lingvistiska skolan samt upphovsman till analysen och därmed till debatten kring Les chats. Hans insatser, kanske främst inom lingvistiken, kan knappast mätas eller ges rättvisa i en kort presentation. Men Roman Jakobson behöver kanske inte presenteras i Sverige i dag. Bertil Malmberg har tidigare redogjort för hans roll inom språkvetenskapen och Kurt Aspelin har gjort hans namn känt här även utanför akademiska kretsar genom sina antologier och framställningar av rysk formalism, Pragstrukturalism och angränsande ämnen. Presentationen av

Roman Jakobson i dessa verk bör ha gett den svenska publiken en ganska klar bild av hans betydelse för utvecklingen inom lingvistik och litteraturvetenskap under 1900-talet.[4]

I denna avhandling har jag velat närmare undersöka Roman Jakobsons poetik och försöka blottlägga systemet bakom hans spridda artiklar och analyser och presentera detta system i ett logiskt sammanhang. Det har då varit nödvändigt att ge en omfattande beskrivning av dess teoretiska bakgrund och påvisa det samband som finns mellan Jakobsons fonologiska teorier och hans sätt att analysera poesi. Jag har också skisserat en bakgrund för att kunna sätta in Jakobsons metod i dess historiska sammanhang. Därpå har jag velat visa hur Jakobsons metod tar sig ut i praktiken, speglad i hans egna diktanalyser.

För bedömningen av metodens värde har jag undersökt och redogjort för de viktigaste inläggen i den omfattande debatt som förts och i samband därmed antytt en tänkbar grund för metodens räckvidd. Till slut har jag sökt värdera Roman Jakobsons metod ur strukturalistisk och litteraturvetenskaplig synvinkel samt ge några personliga synpunkter.

Däremot åsyftar jag inte att skildra framväxten av Roman Jakobsons teorier. Därför tas här inte upp hans tidiga litteraturanalyser, som inte är så tydligt lingvistiskt inriktade, till exempel hans bekanta Pusjkin-analys från 1937, med komparativa undersökningar av Pusjkins olika statymotiv kopplade till skaldens biografi.[5] Uttryckt med strukturalistiska termer skulle man kunna säga att jag anlägger ett synkront perspektiv, inte ett diakront: det är hans slutgiltiga metod jag beskriver.

Krystyna Pomorska har i den nyutkomna samlingen Roman Jakobson, Echoes of His Scholarship, publicerat en historisk skiss av Roman Jakobsons poetik, varför jag kan hänvisa den intresserade till detta verk.[6] Hon delar där in hans utveckling i tre olika perioder. Sett ur den synvinkeln är det hans tredje period jag behandlar, med diktanalyserna från 1960- och 70-talen.

I den nämnda samlingsvolymen har forskare från alla de olika områden av vetenskapen, där Roman Jakobsons tänkande utövat inflytande, skrivit ett kapitel var för att beskriva och analysera detta inflytande.[7] Samlingsverket publicerades strax innan denna avhandling gick till tryckning, och jag har därför inte haft möjligheter att ta hänsyn till det under arbetets gång. Jag hänvisar emellertid till de olika artiklarna i noter, där direkt behov därav föreligger.

II. Bakgrundsperspektiv

Ordet strukturalism möter oss överallt i dagens debatt och vetenskapliga litteratur. Det tycks ha blivit ett modeord med den risk för missbruk som alltid följer av detta. Denna rikliga förekomst av ordet kan förklaras av att strukturalismen har utgjort den förhärskande tankeriktningen i många vetenskaper och har gått fram som en löpeld under 1900-talet. Litteraturen i ämnet visar att begreppet är svårt att definiera. Det faktum att strukturalismen fortfarande är stadd i rörelse och utveckling kan ses som en förklaringsgrund till detta. Likaså är begreppet på grund av sin utbredning mångtydigt. Strukturalistiska tankegångar har ju länge legat i luften och förekommer såväl inom human- som social- och naturvetenskaperna.

Strukturalismens framgångar skulle allmänt kunna sägas bero på ett synsätt, vilket skiljer sig radikalt från tidigare empirisk–kritisk vetenskapsteori. Man vill inte längre undersöka detaljer atomistiskt utan snarare deras relationer till varandra i ett synkront fungerande helhetssystem. Det är helheter man vill se med element i inbördes relation till varandra. Undersökningsobjektet blir alltså en totalitet, vars inre lagar, inte yttre orsaker, man söker utforska. Den definition RJ ger begreppet redan i början av Pragstrukturalismens era står sig fortfarande som allmän beskrivning:

> Skulle vi sammanfatta den nutida vetenskapens ledande idé i dess mest olika yttringar, kunde vi svårligen finna en lämpligare beteckning än *strukturalism*. Varje grupp av företeelser som undersöks av samtida vetenskap behandlas, inte som en mekanisk anhopning utan som ett strukturellt helt, och den grundläggande uppgiften är att klarlägga de inre lagarna i detta system, vare sig de är statiska eller stadda i utveckling. Det som tycks vara de främsta vetenskapliga intressenas brännpunkt är inte längre den yttre stimulus, utan de inre premisserna för utvecklingen; nu lämnar den mekaniska uppfattningen av processerna plats för frågan om deras funktioner.[1]

Genom att detta holistiska sätt att se på världen och människan kan omfattas av de flesta vetenskaper får strukturalismen också en universell karaktär. Strukturalismen skulle kunna ses som svaret på behovet av ett sammanhängande system, vilket skulle förena alla moderna vetenskaper och hindra kunskapen från att bli fragmentarisk och isolerad. Man söker allmänt talat kanske ingenting mindre än föreningen av alla vetenskaper inom ramen för ett nytt synsätt. Den tendens som Trubetzkoy skisserar år 1933 kan alltså fortfarande sägas bestå:

The age in which we live is characterized by the tendency in all the scientific disciplines to replace atomism by structuralism and individualism by universalism ...[2]

Det viktiga är emellertid att detta strukturalistiska synsätt medför ett nytt tillvägagångssätt, en metod, som alltså i princip bör kunna anbringas på alla mänskliga fenomen och omfattas av de flesta vetenskaper. Strukturbegreppet i denna »metodologiska strukturalism» blir då enligt Umberto Eco en *modell*, ett redskap för tanken, som gör det möjligt att behandla olika fenomen på ett likartat sätt. Denna möjlighet har visat sig mycket betydelsefull i semiotiken, vetenskapen om tecken, där olika slags kulturfenomen återförs på en enda kommunikationsmodell. Strukturen är alltså metodiskt sett en arbetshypotes och frågan om dess objektiva existens, om den existerar i och för sig, berörs inte i det sammanhanget. Men strukturalismen är inte bara en metod utan också en filosofi. Den »ontologiska strukturalismen» diskuterar just strukturens existenssätt. Det är, enligt Eco och Hjelmslev, samma fråga som debatterades under medeltiden, nämligen om de begrepp som analysen tar fram är resultat av föremålets egen natur (realism) eller av metoden (nominalism). Själv tar Eco avstånd från denna filosofi och anser diskussionen vara helt överflödig. Det räcker enligt honom med att se strukturen som en modell, en metodologisk hypotes.[3]

Språkliga strukturer är också synkrona, påpekar Lane. De är strukturer »across a moment in time rather than through time». Detta medför att historiska hänsyn får en underordnad roll, och som ett resultat av detta är strukturalismen vidare anti-kausal. I det strukturalistiska språket förekommer inte begreppen orsak–verkan. Snarare talar man om lagliknande regelbundenheter, eller transformationslagar.[4]

Eftersom strukturalism så ofta framställs som något alldeles nytt i tänkandets och vetenskapens historia kan det vara på sin plats att påpeka att den har viktiga föregångare i traditioner som dominerade före den empiriskt–kritiska eller har stått som alternativ till denna. Som ett tidigt exempel på strukturalism skulle Aristoteles Poetik kunna nämnas, där synen på tragedin i helhet (struktur), element (delar) och bestämda relationer dem emellan väl motsvarar ett strukturalistiskt mönster. Vad detta mönster egentligen uttrycker är lagar för organisk enhet, huvudprincipen för estetisk form redan under antiken. Andra tankegångar hos Aristoteles tycker man sig också känna igen hos strukturalismen, t. ex. hans syn på förhållandet mellan materia och form. Ett ting består av ett ämne, en materia, och en form som denna antar. Tinget är alltså en möjlighet som förverkligats. Man skulle också kunna säga »förverkligas», då enligt Aristoteles materien utvecklas enligt en lag som utgörs av denna form, »entelekien». Begreppet form skulle här kunna utbytas mot struktur, då denna ju enligt strukturalistiskt synsätt är både uppbyggnadsprincip och färdigt resultat. Även Aristoteles syn på förhållandet mellan kropp

och själ följer samma mönster: kroppen blir då materien, själen formen, entelekien, livsprincipen i en levande organism – eller med Goethes ord: »geprägte Form, die lebend sich entwickelt».[5]

Ett resonemang om *organisk form* i språk och litteratur uppkommer senare i det romantiska tänkandet, vilket jag vill dröja vid något, då det från romantiken kan skönjas en linje som har betydelse för sena tiders resonemang och min framställning längre fram i avhandlingen.

Wilhelm von Humboldt (1767–1835) är den dåtida lingvist som enligt mångas åsikt borde ha en plats jämförbar med Saussures som grundare av den moderna lingvistiken. Hans teori visar många drag som vi känner igen från strukturalistiska sammanhang. Den skapande språkliga förmågan finns nedärvd i varje talares hjärna eller själ, ansåg han. Det är en levande, kreativ förmåga, varför språk egentligen bör ses som en energi, inte en färdig produkt i tal eller skrift. Språkets struktur – »innere Sprachform» – utgörs av semantiska och grammatiska strukturer, dvs. element, mönster och regler som läggs på ett obearbetat material. Språkstrukturen är delvis gemensam för alla, då den är en del av människans intellektuella utrustning, delvis olika, eftersom de individuella språken har olika karaktär. Orden i varje språk är vidare organiserade i en systematisk helhet på sa sätt att yttrandet av ett enda ord förutsätter hela spraket som en semantisk och grammatisk struktur. Man kan här också se Kants teori om att inre kategorier eller »intuitioner» organiserar det yttre erfarenhetsmaterialet, anpassad till språkteorin på så sätt att Humboldt låter erfarenheterna organiseras av varje språks »innere Sprachform».[6]

Tankarna är strukturalistiska men har också en tydlig anslutning till biologiska resonemang. Språkförmågan är en del av människans psyke och har då intuitiva, biologiska grundvalar. En viss skillnad kan här emellertid ses, om man jämför med modern strukturalism. Trots – eller tack vare – en nedärvd språklig förmåga är språk ändå något som människan lär sig, betonar Saussure.

Humboldt sökte i sin sprakforskning nå tillvarons innersta väsen. Samma önskan finner man i romantikens organismtänkande, där strukturalismen också kan sägas ha sina rötter. Här kan linjen till biologin åter iakttas, och många tankegångar som liknar Humboldts återfinns också här.

Coleridge är en framträdande gestalt i detta sammanhang. Han beskriver den organiska formens fem egenskaper som *helhet* med prioritet över delarna, *växt* som visar sig som en utvecklingsprocess, *assimilering* av främmande element i den egna substansen, *styrning* av formen inifrån, samt *oberoende* mellan delar och mellan del och helhet. Likheten med biologiska resonemang anses slående utifrån cellteorins landvinningar. Cellteorins kriterier för organisationen hos allt levande visar sig stämma med Coleridges fem principer för organisk form. Man har här sett tydliga samband mellan fantasi och intellekt,

poesi och vetenskap och påpekat hur Coleridges estetiska föraningar här förändras till vetenskaplig kunskap.

I diskussionen kring den organiska formen har ordet »organisk» ofta ställts i kontrast till »mekanisk». Man betonar det *levande* i organismen. Den är bestämd av en inre process och systemet, organismen, är resultatet av delarnas ömsesidiga beroende och samlade förmåga. Detta stämmer väl med Coleridges syn på hur organismens helhet kan förstås. Med hjälp av fantasin, som är en aktiv, skapande förmåga, växer poemet i sinnet som en planta, menar han. Likheten med biologin är här inte bara symbolisk. Studiet av den organiska formen kallas i biologin för morfologi. Man vill med den kartlägga de processer som styr de färdiga strukturerna snarare än beskriva strukturen själv. Det är en plantas växtprocess man vill se, av någon jämförd med en intellektuell process i ett konstverk.

Man kan också finna likheter i tanken på helhetsmönstret i den organiska formen. Stoikerna ansåg skönhet vara symmetri och harmoni mellan delarna och mellan delarna och helheten. Även Kant såg sambandet mellan symmetri och skönhet. Om en naturlig form uttrycker skönhet, beror detta på att den är i harmoni med den mönsterbildande förmågan i människans medvetande. Mönstret är regelbundet enligt Kant – ordning tycks vara en framträdande egenskap i sammansatta levande system. Detta skulle kunna ses som ett tidigt exempel på modern systemteori, vilken också har hämtat impulser från biologin. Man har i det biologiska studiet kring organisk form fått fram symmetriska mönster, alltifrån olika modeller för bladens arrangemang på stjälken, i mitten av 1800-talet, till vår tids aktuella spiralstrukturer i den genetiska koden som grundprincip för organisationen i levande natur. Även Einstein tycks ju f. ö. ha räknat med symmetrin i naturens operationer.[7] Som ett tämligen aktuellt exempel på det skisserade sambandet kan nämnas Jacques Monods Le hasard et la nécessité, där han i linje med det organiska tänkandet tar upp frågan om frihet eller determinism i de biologiska processerna.[8]

Under den andra hälften av 1800-talet dominerade den historiska utvecklingssynen starkt. Organismtanken undanträngdes då, men återkom i slutet av århundradet med de romantiska tankegångarna. Det var också som en reaktion mot 1800-talets historiska, positivistiska och atomistiska uppfattning av språket som strukturalismen började.

Det skulle föra för långt att här ge en redogörelse för strukturalismens alla tänkbara källor och hela dess utveckling. Det kan kanske dock vara värdefullt att ge en påminnelse om några namn och riktningar som hör hemma i översikter av detta slag. Gestaltpsykologin för t. ex. resonemang kring dynamiska helheter, som liknar dem som senare förekommer hos strukturalisterna. Den rent språkliga strukturalismen har också en närliggande filosofisk bakgrund så som den skisseras av RJ. Inflytandet kommer från Husserls fenomenologiska filosofi, inte minst vad gäller RJ:s egna teorier, vilket Holenstein på-

pekat. Men Hegels dialektiska synsätt har också präglat dess utforming. Stor betydelse under utvecklingens gång fick också språkteoretiker som Baudouin de Courtenay – framför allt för de ryska formalisterna – samt Bühler, Sapir och Cassirer. Men viktigast av alla är naturligtvis Ferdinand de Saussure. Hans roll som grundare av den språkliga strukturalismen är utomordentligt viktig och det är hans synsätt och terminologi som fortfarande möter oss i de flesta strukturalistiska sammanhang. Langue och parole, synkroni och diakroni, signifié och signifiant, det arbiträra tecknet, allt är begrepp som härstammar från Saussures språkteori, på svenska presenterad av Bertil Malmberg.[9] Den språkliga strukturalismen blir av stor betydelse för litteraturvetenskapen, då det litterära verket ses som en »text» och på så sätt erbjuder sig som objekt för lingvistisk analys. Denna analys får en ny riktning: man vill analysera egenarten hos det litterära verket och ser då till språkets funktion. Det litterära verket skiljer sig från andra arter av texter i och med att det är poetiskt, språket har en poetisk funktion. Därmed existerar inte en absolut gräns mellan en dikt och en »vanlig» text. Det är snarare fråga om en förskjutning av tyngdpunkten eller en förändring i den dominerande funktionen.

Denna tanke om egenarten hos det litterära verket uppstod hos de ryska formalisterna (1915 och framåt). I deras diskussioner om vad som är specifikt för litteraturen som konst möter vi för första gången begrepp och synsätt som tycks självklara för 1900-talets senare strukturalister. Begreppen form – innehåll ersätts med material – form, där »materialet» är dels verkligheten som författaren behandlar, dels språkstoffet han använder, medan »form» är en estetisk kategori, som man med Welleks terminologi skulle kunna definiera som »deformation». Deformationen innebär de förändringar som språkets poetiska funktion medför för det ursprungliga materialet. Dessa förändringar skulle kunna sammanföras under beteckningen »grepp» (ry. priëmy), vilka alla ses som lagmässigheter i det studerade objektet. Det viktiga och karakteristiska draget i det poetiska språket är en »Verfremdung» (ry. ostranenie), ett främmandegörande av formen, vilket blir en chock för vår vanliga likgiltighet, som Wellek uttrycker saken.[10]

År 1925 skriver Eichenbaum Den formella metodens teori och ger där en summering av formalisternas försök att skapa ett grundläggande litteraturstudium, men också förslag till vidare utveckling. Utvecklingen sker också i den strukturalism som utformas av Cercle linguistique de Prague (1926–1950). Den statiska litteraturuppfattning som den ryska formalismen anklagas för, angreps tidigt av Tynjanov, som i sina 20-talsskrifter talar för den litterära »räckans» anknytning till andra sociala och kulturella räckor. Det är först om så sker som man finner det litterära verkets dynamiska helhet. RJ hävdar något senare »den estetiska funktionens autonomi snarare än konstens separatism» – diktverket får inte avskiljas från sitt vidare sammanhang och blott ses som en anhopning av tekniska grepp.[11]

Utvecklingen går alltså mot större öppenhet och dynamik, men också mot en syntes i synen på diktens grepp. Wellek beskriver hur en av de framstående Pragstrukturalisterna, Mukařovský, – visserligen i likhet med ryska formalister – definierar »artistic form» som »deformation and organization». Det litterära verket får emellertid inte ses som en samling grepp, som formalisterna ofta gjorde. Det är organisationen som gör strukturen, enligt Welleks referat:

> But these devices must be applied in a systematic manner, must be organized, must harmonize with each other in order to achieve the totality of a work of art: its structure.[12]

Den litterära strukturalism som växer fram ur 10-talets ryska formalism via Pragskolan på 30-talet är alltså ej en statisk, fixerad tradition utan snarare en linje, som Aspelin påpekar.[13] Liknande tendenser finns samtidigt i Polen genom Roman Ingarden och på anglosaxiskt språkområde i nykritiken genom bl.a. Welleks inflytande. I mitten av 1900-talet går utvecklingen mot en mängd olika semiotiska riktningar: i öst med centrum i Tartu kring Jurij Lotman och i väst med t.ex. fransk strukturalism kring Barthes och Julia Kristeva. I förorden till de antologier som de senaste åren kommit i tät följd presenterar Aspelin översiktligt utvecklingen inom denna tradition. För ytterligare fördjupning hänvisar jag till utländska forskare som Erlich om rysk formalism samt Piaget, Todorov, Eco och Lane om strukturalism i allmänhet. Wellek påpekar att informationen om Pragstrukturalismen är dålig på engelska, alla debatter till trots, då en fullständig redogörelse för den ännu saknas. Hans egen korta redogörelse får tills vidare fylla tomrummet. Beträffande Pragcirkelns insatser inom fonologin är litteraturen dock rikhaltig – se nästa kapitel. De strukturalistiska teorier som har relevans för analysen av litterära texter, framför allt prosatexter, presenteras av Robert Scholes. Det är dessa olika författares verk jag stöder mig på i min framställning.[14]

Den grova skiss över tankeriktningen som ges ovan finns med endast för att ge en bakgrund till och ram för en av de gestalter som står i första ledet för hela denna utveckling. Roman Jakobson innehar denna position både genom sin person och sina teorier. Han var med om att bilda den första sammanslutningen av ryska formalister, Moskvas lingvistiska cirkel 1915. Likaså var han med om att bilda Cercle linguistique de Prague 1926 samt om att formulera de olika teser som varit av betydelse för Pragstrukturalismen: 1928 om Problem i litteratur- och språkstudiet tillsammans med Tynjanov och 1929 Pragskolans manifest »sur la langue poétique» tillsammans med Mukařovský. I dag är han lika aktuell genom analyser av olika dikter enligt strukturalistiskt mönster.

Den utvecklingslinje jag sökt skissera ovan kan för övrigt klart följas i

diskussionen kring ett av hans begrepp, nämligen »literaturnost'». Bakgrundsteckningen till presentationen av RJ:s teorier och praktiska analyser får därför mynna ut i en kortfattad redogörelse för begreppet literaturnost' och dess utveckling från rysk formalism till Pragstrukturalism.[15]

Tanken på den litterära textens egenvärde, dess autonomi, fanns redan klart uttalad hos de ryska formalisterna. Krystyna Pomorska har framhållit att man koncentrerade sig på själva dikten som ett »litterärt faktum» i stället för att som äldre litteraturhistoriker ge sig in på biografiska undersökningar och psykologiska förklaringar. Man frågade sig inte längre vad diktverket handlade om, eller varför och hur det framkommit, utan man ställde frågan: Hur är det gjort?[16] I sin strävan att skapa en »självständig» litteraturvetenskap utgick man från det litterära materialets inneboende egenskaper. För att nå dessa inre kvaliteter krävdes konkreta studier av diktverket. Denna konkreta inriktning medförde ett livligt intresse för det poetiska språket ställt i kontrast mot vardagsspråket. Formalisternas iakttagelser och principer ledde fram till en helt annan uppfattning av det poetiska språket än den som företräddes av symbolisterna, som då var litterärt tongivande i Ryssland. Det poetiska språket, menade formalisterna, är inte bara ett bildspråk, och versens ljud är inte bara element i en yttre harmoni. Ljuden åtföljer inte bara betydelsen utan de har i sig själva en självständig betydelse. Poesin är inte bara »pensée par images», dess ljud är inte bara uttryck för något som finns bakom dem, ty de har en autonom verbal funktion.[17] Orden uppfattas just som *ord*, inte bara som ersättningar för olika begrepp. Orden själva, deras form och deras inordning i satsen, får ett egenvärde.[18]

I Tomaševskijs Theory of Literature, den mest omfattande framställningen av formalistisk metodologi, definieras poetiskt språk som ett språkligt system, där den kommunikativa funktionen träder i bakgrunden, och där de verbala strukturerna får ett självständigt värde.[19] Man ansåg att det som utmärker det poetiska språket inte är diktverkets element i sig utan deras speciella användning, den *funktion* de har i verket. I dikten fann man det verkligt funktionella språket, ett språk vars samtliga element underordnades en och samma konstruktiva princip, en språklig produkt som var helt genomorganiserad för att åstadkomma estetisk effekt.[20]

Formalisterna övergav som vi tidigare sett den traditionella tanken på formen som ett slags kärl i vilket man häller innehållet.[21] Man tog fasta på själva den konstskapande processen. »Materialet», verkligheten som behandlas och språkstoffet som bearbetas, är en pre-estetisk kategori, medan »form» är en estetisk kategori, processens fast organiserade slutprodukt. Att märka är att i begreppet »form» också ryms vad man traditionellt sett menar med »innehållet», fastän här på ett särskilt sätt anordnat av och samhörigt med språket. Likaså kom de grepp med hjälp av vilka materialet omvandlas till form naturligtvis att väcka stort intresse.[22]

RJ:s syn på det poetiska språkets form framgår ganska tydligt ur följande citat:

> ... Jakobson [...] equated the 'materials' of literature with its verbal texture. The poet, it was argued, works in language in the same way in which the musician deals in tones and the painter in colors.
>
> This immanent view was [...] congruent with the Formalist insistence on the self-contained character of the literary work. The conception of the creative process as a tension between ordinary speech and the artistic devices which shape or deform it corroborated the Formalist tenet that literature is essentially a linguistic or semiotic phenomenon – an 'unfolding of the verbal material,' in the early Formalist lingo, 'a system of signs,' in the Czech Structuralist parlance.[23]

Intresset för det poetiska språket övertogs alltså av Pragstrukturalisterna, som emellertid ändrade Moskvalingvisternas av RJ formulerade slagord »poetry is language in its esthetic function», då de fann att litteratur mycket väl kan uttryckas i andra teckensystem än språk, t. ex. film, som lämpar sig utmärkt för berättande strukturer.[24]

En förbättring av den formalistiska definitionen åstadkoms tack vare Pragstrukturalisternas syn på det litterära verket som ett semiotiskt fenomen, »a system of signs». Någon egentlig teckenvetenskap existerade inte under den ryska formalismens tid. Då Ferdinand de Saussure nämner »semasiologi» som en ny vetenskap är detta en isolerad företeelse. Det är först på 1930-talet, genom bl. a. Ernst Cassirer, som denna vetenskap börjar växa fram i medvetandet om att språket visserligen är det centrala men alls inte det enda möjliga teckensystemet.[25] Pragcirkelns litterära teoretiker uppmärksammade detta. Formalismens begreppsram vidgades och både för Mukařovský och RJ blev poetiken en integrerad del av semiotiken snarare än en gren av lingvistiken. Mukařovský skrev, att allt inom konsten och dess relationer till omvärlden kan diskuteras utifrån begreppen »tecken» och »betydelse» och att estetiken i den betydelsen kan betraktas som en del av den moderna teckenvetenskapen, semasiologi.[26]

Till grund för denna nya teckenvetenskap låg Saussures begrepp »le signe linguistique». Ett tecken, menade Saussure, utgör en kombination av ett *begrepp* och en därtill svarande *ljudbild:*

> Saussures tecken-begrepp [...] förutsätter [...] den uppfattningen, att tingen, begreppen, föreställningarna inte, som man vanligen tänker, är några i sig själva existerande och av språkkonventionerna oberoende enheter, utan fastmera att de förra i stället finns just genom sin sammankoppling med dessa senare och har uppkommit samtidigt med dem.[27]

Ljudkombinationen, le signifiant, och begreppet, le signifié, utgör alltså tillsammans en enhet, le signe. I poetiskt språk träder denna enhet speciellt tydligt fram. Tanken på språktecknets enhet har vi redan mött hos formalisterna. Hos Pragstrukturalisterna sker en fördjupning i uppfattningen av

teckenbegreppet. Från att ha hävdat det språkliga tecknets enhet tog de bara ytterligare ett steg och hävdade odelbarheten i det speciella teckensystem som det litterära verket utgör. På samma sätt som betydelsen i det enskilda ordet inte kan skiljas från ljudet kan inte heller det litterära verkets samlade betydelse, dess »innehåll», skiljas från det konstnärliga förkroppsligandet, dess form.[28]

Detta belyser den skillnad mellan formalism och strukturalism som jag sökt skildra. Dikten kan inte längre ses bestå av enstaka element vars poetiska funktion man kan undersöka var för sig. Dikten är i stället »a system of signs», ett helt system av element och relationer dem emellan. Vid analys av dikten måste hänsyn tas till *hela systemet*. Dikten ses med andra ord som en helhet.

Pragcirkelns bidrag till litteraturstudiet skulle då kunna sägas bestå i att man utvidgar den språkliga undersökningen till teckenvetenskap. Man går vidare från betraktandet av de enskilda poetiska greppen till att betrakta verket i dess helhet. Helhet betyder då inte bara det språkliga uttrycket, utan alla de vidare sammanhang – »räckor» hos Tynjanov – som verket förmedlar. I denna totalitetsuppfattning av dikten ligger Pragstrukturalismens egentliga fördjupning av begreppet literaturnost'. Man lämnade den estetiska isolationismen. Även idéer och känslor blev berättigade föremål för analys, men blott under förutsättningen att de studerades som komponenter i en estetisk struktur. Man övergav den rena formalismen för strukturalismen, vars centrala begrepp var ett dynamiskt integrerat helt, vilket man kallade antingen en struktur eller ett system.[29]

RJ har spelat en framträdande roll i denna utveckling från formalism till strukturalism och Eco[30] har framhållit hans betydelse för semiotikens utveckling. Min undersökning av diktanalyserna ger dock en något nyanserad bild. Analyserna är inte enbart lingvistiska undersökningar utan betraktelser av texten i dess helhet. Men hans intresse är så starkt inriktat på det språkliga att andra aspekter delvis skyms undan och anknytningen till de omgivande »räckorna» beaktas kanske inte alltid i tillräckligt hög grad. Den semantiska aspekten blir inte den övervägande. Men detta är något den fortsatta framställningen får visa.

III. Tecken, ljud och betydelse

Innan vi närmare går in på avhandlingens tema, RJ:s poetik, vill jag som bakgrund i ett kapitel skissera några av hans huvudtankar i fonologi, den specialdisciplin inom lingvistiken där hans teorier bildat skola. Sambandet mellan ljud och betydelse, »the two conjugate sides of any semiotic unit», har enligt honom själv varit tyngdpunkten i hans fonologiska forskning.[1] Teorierna om detta samband och den terminologi som används vid beskrivningen av dem är till hjälp vid förståelsen av hans poetik.

Ordet »nevermore» utgör en suggestiv refräng i Poes dikt The Raven. I inledningen till Six leçons sur le son et le sens utvecklar RJ utifrån detta ord intressanta tankar om den språkliga symbolen. »Nevermore» innehåller endast några få ljud, men dessa ljud överför ett rikt begreppsmässigt, känslomässigt och estetiskt innehåll. Vi står här inför mysteriet med idén införlivad i ljudmassan, ordets mysterium.

Att ordet som språkligt tecken är en enhet med två sidor har länge varit bekant. Redan stoikerna talade om vad som på latin fick benämningarna »signans» och »signatum», och Saussure anknöt givetvis till deras terminologi, när han skapade de i dag allmänt använda termerna »signifiant» och »signifié», där signifiant, »det betecknande», står för tecknets materiella sida, ljudmassan eller textbilden, medan signifié, »det betecknade», står för tecknets andliga sida, dess betydelse och dess förankring i begreppsvärlden. Först fonologerna, med RJ, har emellertid närmare studerat själva strukturen i denna enhet av ljud och betydelse. Vilka är förhållandena mellan ljud och betydelse inuti ordet? Vilken är mekanismen i deras förening? frågar man. Ljudkedjan är grund för betydelsen, men hur fyller ljuden denna funktion?

Fonologin vill ge ett svar på dessa frågor genom att isolera det minsta avgränsade ljudelement som har betydelseskiljande funktion. Detta är också huvudlinjen i RJ:s fonologiska forskning, beskriven kortfattat av honom själv i Retrospect (Selected Writings I) och i Six leçons sur le son et le sens. En överskådlig redogörelse för hans teorier insatta i ett vidare fonologiskt sammanhang ger Eli Fischer-Jørgensen i Trends in Phonological Theory.[2]

Min korta översikt rör sig kring vissa begrepp som är väsentliga för de fonologiska teorierna. Dessa begrepp utgör underrubriker i kapitlet, som avslutas med en skiss till modell av fonemet.

Fonologi

Redan på 1870-talet anade några forskare det problem som relationerna mellan ljud och betydelse utgör. Det var emellertid först efter första världskriget som ljuden började studeras systematiskt utifrån sin *funktion* i språket. Studiet av ljuden utifrån denna synvinkel blev en specialdisciplin inom lingvistiken. Tidigare hade man bara intresserat sig för ljudens motoriska och akustiska sida och ej tagit hänsyn till de funktioner de fyller i kommunikationen. De motoriska och akustiska aspekterna var emellertid rent fonetiska. Det lingvistiska studiet av ljuden, dvs. av de uppgifter som de fyller i språket, fick namnet fonologi. Skillnaden i vetenskaplig inriktning mellan de två disciplinerna beskrivs av RJ som

> kardinalskillnaden mellan den strikt *fonetiska* synpunkten, som bara vill inventera ljuden som motoriska och akustiska fenomen, och den så kallat fonologiska synpunkten, som tvingar oss att undersöka ljudens språkliga värde och att fastställa fonemen, dvs. ljudsystemet som bestående av element som tjänar till att särskilja ordens betydelse.[3]

André Martinet ger en mer belysande beskrivning av den språkliga funktionen, det huvudsakliga forskningskriteriet för fonologerna. Den funktionella synpunkten har inte valts på måfå. Den härrör från uppfattningen av språket som ett kommunikationsmedel, och forskningsresultaten kan sammanfalla med den vanliga språkkänslan hos dem som har språket som modersmål. Människor som i hela sitt liv – omedvetet men icke desto mindre effektivt – har varit tvungna att skilja *b* från *p* för att upprätthålla skillnaden i betydelse mellan t. ex. *bar* och *par*, har mycket lättare att uppmärksamma motsatsen mellan tonen i /b/ och tonlösheten i /p/ är skillnaden mellan t. ex. ett tungrots-[ʀ] och ett tungspets-[r] – *rar* uttalat av en skåning eller en uppsvensk – där valet inte är avgörande för betydelsen.

> The extant phonological literature is full of examples showing that phonic differences are perceived by natives not on account of their degree of acoustic distinctness or muscular dissimilarity, but on the basis of their functional relevance [. . .] All this shows that linguistic feeling is a result of the functioning of the system.[4]

Eli Fischer-Jørgensen beskriver fonologins historiska utveckling. Hon understryker att det här inte är fråga om en strikt kronologi i den betydelsen att skolorna avlöser varandra som nya steg i en ständigt progressiv utveckling.[5] Vissa föregångsmän kan dock utpekas och teorierna kan placeras kronologiskt, om man ser till den period då de var mest blomstrande. De perioder hon på så sätt urskiljer är Pragskolan på 30-talet, Bloomfieldskolan på 40-talet och i början av 50-talet, RJ:s teori om de distinktiva dragen på 50-talet och den generativa fonologin på 60-talet. Hon påpekar dock att detta är en grov förenkling och en relativ kronologi, som innebär att en tidig teori visst inte är ute ur bilden under en senare period.

RJ:s fonologiska teorier har sina givna platser i denna utveckling. Pragskolans inflytande över Europa berodde enligt Fischer-Jørgensen till största delen på »its two most creative and dynamic members, N. S. Trubetzkoy and Roman Jakobson».[6] Teorin om de distinktiva dragen spelade i sig själv en central roll. Men den tjänade också som stöd för en vidareutveckling av Pragskolans teorier och har varit av största betydelse för den generativa fonologin.

Att göra fonologin helt oberoende av fonetiken visar sig dock i praktiken vara svårt, menar Eli Fischer-Jørgensen. Vad Pragskolan ägnar sitt intresse åt är snarare samspelet mellan den fonologiska aspekten »form», dvs. funktionen, och den fonetiska aspekten »substans», dvs. de fysiska fenomenen, »the forming of the substance in the linguistic system». Man beskriver de fonetiska egenskaper som är funktionella, dvs. relevanta ljudskillnader. Martinets benämning av fonologin som »funktionell fonetik» antas senare av RJ och dennes teori om de distinktiva dragen överbryggar gapet mellan fonologi och fonetik.[7]

Fonem

Ljudens funktioner i språket är naturligtvis många, men den främsta är deras distinktiva funktion, förmågan att särskilja ordens betydelse. RJ citerar här Saussure, som säger att det viktiga för analysen inte är de rörelser av talapparaten som behövs för att åstadkomma ett akustiskt intryck, utan enbart det spel av motsättningar som språket arbetar med:

Ce qui importe dans le mot, ce n'est pas le son lui-même, mais les différences phoniques qui permettent de distinguer ce mot de tous les autres, car ce sont elles qui portent la signification.[8]

Den enhet som har ett sådant distinktivt värde, dvs. en sådan betydelseskiljande förmåga, kallade Pragskolan för *fonem*, ett begrepp som de hämtat från Baudouin de Courtenay. Relationerna mellan dessa fonem, det fonologiska system som studiet av ljudens funktion senare ledde fram till, fanns som begrepp redan hos Saussure.

Vari ligger då fonemets distinktiva roll? Den kan åskådliggöras med följande exempel:

Det språkliga värdet hos fonemet nasalt *a* i franska och i största allmänhet hos varje fonem i vilket språk som helst är *enbart att kunna särskilja det ord som innehåller detta fonem från varje ord som under i övrigt lika omständigheter innehåller ett annat fonem.* På så sätt skiljer sig *sang* från *son, sein, ça, seau, sou, si, su,* etc.[9]

Inte bara ordet utan även det enskilda fonemet kan ses som ett tecken, med tecknets båda sidor, signifiant och signifié, påpekar RJ.[10] Fonemets signifiantsida är naturligtvis själva den akustiska ljudmassan, men dess signifié-sida utgörs inte av någon betydelse i form av ett begrepp eller en idé, utan av *det*

faktum att man kan särskilja ordens betydelse genom valet av fonem, dvs. den distinktiva funktionen. Det enstaka fonemet kan ibland sta i en position där det får en egen betydelse. Fonemet /ø/ kan t. ex. vara ett ord, *ö*, och står i det fallet för ett begrepp, en idé, men generellt sett ger inte ett ensamt fonem någon betydelse, utan det är gruppen av fonem, ordet eller morfemet, som är betydelsebärande, dvs. är ett tecken i egentlig bemärkelse, med teckenets två »ansikten».

Opposition

För att få en uppfattning av begreppet opposition kan man se det sammankopplat med begreppet identitet:

> Two units must be in *opposition* to each other, or be *identical. Tertium non datur.* The language mechanism is built on this principle ...[11]

fastslår Bertil Malmberg och beskriver de två procedurerna identifikation och opposition på följande sätt:

> If the two units [...] [*b*] and [*t*] are classified as functionally different on account of the difference in meaning between, say, [*boi*] and [*toi*], this implies that we consider the rest of the two chains as identical [...] Metrical procedures such as *rhyme* and *allitteration* imply identity as well as opposition. Their metrical effect depends on both.[12]

Redan hos Pragskolan var den fonologiska oppositionen det grundläggande begreppet för en definition av fonemet. Denna opposition beskrevs som den ljudskillnad som i ett språk tjänar till att särskilja betydelse. Ett slags opposition kan naturligtvis sägas råda mellan alla ljudmassor som är varandra olika, det må vara ord, fraser eller meningar. Det råder opposition mellan t. ex. »hund» och »bord», mellan »jag älskar dig» och »gå din väg». Men särskilt viktigt blir begreppet då fonologin vill söka sig fram till den minsta tänkbara enhet, vars utbyte mot en annan ger skillnad i betydelse. I »päls» och »räls» råder ljudskillnad, fonologisk opposition, *endast* mellan /p/ och /r/. Det är också valet av /p/ respektive /r/ som ger betydelseskillnaden. Denna minsta betydelseskiljande enhet kallades alltså fonem och definierades år 1931 som den minsta fonologiska enheten, »unité phonologique non susceptible d'être dissociée en unités phonologiques plus petites et plus simples»,[13] en definition som RJ hade föreslagit redan två år tidigare.

Oppositionsbegreppet spelar också en viktig roll om man ser fonemet som en del av det fonologiska systemet. Ett fonem står alltid i relation till andra fonem. Det som är viktigt, när det gäller fonemets funktion, är inte ljudens individualitet, utan deras motsatsställning inom ett fonologiskt system. Fonemet har ingen funktion som ensamt element, dvs. isolerat från sin motsats. Först ställt i motsats till /r/ i »räls» får /p/ i »päls» sin betydelseskiljande

funktion. Fonemet är alltså relativt, det ses i motsats till andra fonem. Det är också negativt:

isolerat är fonemet nasalt *a* ingenting, ty dess enda värde är att icke sammanfalla med franskans övriga fonem.[14]

Detta resonemang skulle i korthet kunna förklara det Saussure-citat som RJ ofta använder i sin beskrivning av fonemet:

Les phonèmes sont avant tout des entités oppositives, relatives, négatives.

Oppositionen var alltså ett centralt begrepp i Pragfonologin, och det var därför självklart att man försökte ge detaljerade beskrivningar av olika typer. En av de först uppmärksammade oppositionerna – korrelationen – beskrevs av RJ 1929 och visade sig senare enligt honom själv vara nyckeln till en fullständig strukturell analys av fonologiska system. En korrelation kan sägas vara en opposition mellan närvaron och frånvaron av en viss ljudkvalitet (korrelationskvaliteten) som skiljer leden i ett antal fonempar från varandra. I / p/b, t/d, k/g / t.ex. skiljs leden i paren åt genom närvaron eller frånvaron av ton, och i / i/i: / och / o/o: / skiljs leden i paren åt genom närvaron eller frånvaron av längd. Leden i ett sådant par (t.ex. / p/b /) kallas korrelativa fonem. De drag som innehas av båda de korrelativa fonemen utgör ett »archiphonème», t.ex. de båda drag som ingår i både /p/ och /b/. I detta exempel definieras archifonemet som »labial stop» (bilabial klusil), där hänsyn alltså *ej* tas till oppositionen ton : tonlöshet.[15]

I en korrelativ opposition stod alltså inte fonemet i sin helhet i motsats till ett annat fonem. Snarare är det *en* egenskap eller *ett* drag, som utgjorde oppositionen, nämligen det faktum att en ljudkvalitet fanns hos det ena fonemet men saknades hos det andra. De två fonemen hade vissa drag som var gemensamma, en gemensam kärna, medan det som skilde dem åt var oppositionen närvaro : frånvaro av en viss ljudkvalitet.

Den definition som såg fonemet som den minsta fonologiska enheten förlorade därmed sin giltighet. RJ säger själv:

Uppdelningen av de korrelativa fonemen i deras gemensamma kärna och en särskiljande egenskap stämde uppenbarligen inte med definitionen av fonemet som »den fonematiska enhet som inte kan delas upp i mindre och enklare fonematiska enheter», vilken envist fortlever ännu i dag.[16]

Detta ledde år 1932[17] till en reviderad definition, som beskrev fonemet som »a set of those concurrent sound properties which are used in a given language to distinguish words of unlike meaning».[18] Fonemet betraktas som ett knippe olika komponenter – ton, labialitet osv. – och *dessa komponenter*, inte fonemen, anses nu vara de minsta fonologiska enheterna.

Det är denna definition som RJ anser ligga till grund för sin teori om de distinktiva dragen. Begreppet »distinktivt drag»[19] övertar rollen som minsta

betydelseskiljande element, vilken tidigare innehades av fonemet. Fonemet ser han hädanefter som »a bundle of distinctive features», »ett knippe distinktiva drag».

Distinktiva drag

Ursprunget till RJ:s teori om de distinktiva dragen fanns alltså hos Pragskolan och kan sökas i RJ:s tidiga skrifter. Teorin anses dock inte helt utvecklad förrän 1949[20] och den presenterades i detalj 1952 i Preliminaries to Speech Analysis och 1956 i Fundamentals of Language.[21] I Eli Fischer-Jørgensens beskrivning av teorin finns en kort redogörelse för de punkter som skiljer den färdiga teorin från klassisk Pragteori.

Termen »distinctive feature» har RJ övertagit från Bloomfield, som 1933 talar om särskiljande och icke-särskiljande drag. Användningen av termen »feature» varierar dock i olika skrifter enligt Fischer-Jørgensen: »feature» står oftast hos RJ i betydelsen »component» (»ultimate constituents (or 'components') of phonemes») och innebär då det ena ledet av två i en opposition (»two opposite features»). Ibland har dock »feature» innebörden av hela oppositionen, dvs. båda leden tillsammans. För att beskriva tudelningen används då för begreppet opposition »dichotomous feature». Fischer-Jørgensen påpekar att betydelsen oftast framgår av sammanhanget men visar också på fall, då denna brist på enhetlighet i terminologin kan leda till förvirring.

Den nya definition av fonemet som nämndes ovan medför att fonemet verkligen börjar beskrivas som »ett knippe distinktiva drag». Beskrivningen sker i form av ja- eller nej-svar på frågor angående olika särdrag som är möjliga i ett fonem.

> The English phoneme /*p*/ can be exhaustively described by means of the following distinctive features: consonantal – non-consonantal, stop – not stop, voiced – not voiced, grave – not grave, nasal – not nasal, or, more accurately, by an enumeration of which of these the phoneme *has*, or *has not*. Thus /*p*/ is exhaustively described by the following properties: consonantal +, plosive +, voiced –, grave +, nasal –. Any change in the pluses or minuses implies another phoneme, or a hole in the system ...[22]

De drag som har denna distinktiva, betydelseskiljande funktion får man fram genom en uppdelning av fonemet i dess minsta, odelbara beståndsdelar. Belysande för hur detta kan åstadkommas är följande citat:

> ... Jakobson (1949) argues convincingly that the decomposition of phonemes into features is carried out by exactly the same procedure as the decomposition of sign expressions into phonemes by means of commutation and identification. Voicing in *b* is found to be commutable with voicelessness in *p*, and the same is observed for *t*/*d* and *k*/*g*. Voicing in *b* may now be identified with voicing in *d* and *g*, and voicelessness in *p* with voicelessness in *t* and *k*, in the same way that *p* in *pan* is identified with *p* in *pin* and *pack* and *b* in *ban* with *b* in *bin* and *back*. The number of distinctive features contained in a phoneme is equal to the number of commutable components it contains (e.g. »voiceless», »stop» etc. in *p*), just as the number of phonemes contained in a

sequence is equal to the number of commutable segments in the sequence, e.g. *p-a-n* in *pan*. There is therefore a close parallel between the analysis of sequences into phonemes and the analysis of phonemes into distinctive components (features).[23]

Antalet utbytbara komponenter varierar från fonem till fonem. Fonemen är alltså knippen med olika antal distinktiva drag. Ett syfte med analysen har dock för RJ varit att fastställa så få »minsta möjliga enheter» som möjligt. Eftersom samma opposition ofta används i flera fonem-par (t. ex. oppositionen ton: tonlöshet i alla tre paren / p/b, t/d, k/g /) kan han vid analysen av ett språks fonologiska system arbeta med färre distinktiva drag än antalet fonem.

Hans strävan att begränsa antalet distinktiva drag gäller inte bara individuella språk. De universella distinktiva drag han fastställt och prövat vid beskrivning av flera språk är till antalet bara tolv, något som Fischer-Jørgensen ser som ett intressant men troligen ohållbart försök att finna allmänna lagar för språkens struktur. Värda att nämna i detta sammanhang är RJ:s epokgörande undersökningar om barnspråk och afasi, där han funnit oppositioner som är fundamentala för alla kända språk, dvs. distinktiva drag som är mest resistenta vid afasi och först förekommande i barnets språk.

RJ använde tidigare i sin analys en fonetisk beskrivning av fonemen, men samarbetet med Gunnar Fant har här medfört förändringar:

It is a characteristic feature of his phonetic analysis that he aims at a combined ARTICULATORY, ACOUSTIC and AUDITORY DESCRIPTION, and he emphasizes that THE AUDITORY ASPECT IS MOST IMPORTANT.[24]

Den auditiva aspekten har sedan länge intresserat RJ, vilket Fischer-Jørgensen visar genom att referera ett par intressanta exempel ur RJ:s Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. Han beskriver där hur de distinktiva dragen ljusstyrka (»brightness») och mättnadsgrad (»saturation») är väsentliga för upplevelsen av både ljud och färg. Vokaltriangeln $^{i}{}_{a}{}^{u}$ motsvaras av färgtriangeln med ljusstyrkan sedd horisontellt och mättnadsgraden vertikalt.

This parallel is supported by cases of "audition colorée», i.e. subjective associations between vowels (and sometimes consonants) and colours.[25]

Fischer-Jørgensen bestyrker denna åsikt med hänvisning till experiment som hon själv utfört. Utifrån dessa auditiva teorier utformade RJ de distinktiva oppositionerna grave : acute (beträffande ljusstyrka) och compact : diffuse (beträffande mättnadsgrad). Då det gäller andra drag, som t. ex. nasalering, utgår RJ från traditionella artikulatoriska beskrivningar.

Oppositionsbegreppet visade sig vara grundläggande för fonemet enligt den tidigare definitionen, då fonemet i sin helhet sågs som minsta, odelbara fonologiska enhet. Då fonemet nu ses som ett knippe distinktiva egenskaper, spelar oppositionsbegreppet en ännu mer framträdande roll.

Medan fonemen mestadels sammanfaller i några drag och sålunda överlappar varandra [...], så grundas alla distinktiva drag på principen om verkliga dikotomiska oppositioner.[26]

Denna binära, tvåledade opposition påstås vara verklig, sann (»true») och tänkandet i binära oppositioner bör alltså vara en logisk operation. Vad innebär då termen »opposition», logiskt sett? I Retrospect och Six leçons redogör RJ för vad logiken säger om oppositionens natur. Oppositionens termer är två till antalet och dessa är på ett särskilt sätt förenade med varandra: om en term är närvarande, härleder sinnet alltid ur den dess motsats.

Begreppet vit har bara begreppet svart som motsats, begreppet vacker begreppet ful, begreppet stor begreppet liten, begreppet sluten begreppet öppen och så vidare. Motsatserna är så intimt förbundna med varandra, att presentationen av det ena nödvändigtvis framkallar det andra.[27]

Om man nu undersöker oppositionen mellan två fonem, t. ex. /u/ och /a/, visar det sig att den inte är en logisk operation. Var och en av dessa vokaler kan nämligen mycket väl förekomma utan att just den andra framkallas. Man kan inte tänka på »dyr» utan att tänka på »billig», men mellan /u/ och /a/ finns inte något sådant band. Detta gäller f. ö. oppositioner mellan alla fonem. Fonemet har uppenbarligen inte bara en enda förutsägbar motsats.[28]

Vid denna kritiska punkt i resonemanget ställer RJ en viktig och följdriktig fråga: Är det då mellan två fonem fråga om en opposition? Är det inte snarare helt enkelt en fråga om olikhet, »différence»?[29]

Svaret på den frågan blir nej. Den olikhet som finns mellan fonemen är trots allt grundad på logiska oppositioner, menar RJ. Den möjlighet han funnit att dela upp fonemet i distinktiva drag ger nämligen lösningen på problemet. Det är dessa drag som står i tydliga, »sanna» oppositioner. Oppositionen flyttas från fonemen till de distinktiva dragen. Ett citat ur Retrospect ger hela förklaringen:

Man vet alltså inte vad motsatsen till turkiskt /u/ är förrän det har delats upp i sina distinktiva drag. Denna uppdelning visar att /u/ är en sluten (»diffuse») bakre (»grave»), rundad (»flat») vokal. Vart och ett av de distinktiva drag som bildar detta fonem (och varje fonem över huvud taget) hör till en enda »dualité d'opposition» inom ett givet språk, och var och en av dessa konstituenter innebär den samtidiga existensen av sin motsats i samma fonemsystem: »diffuseness» ställs mot »compactness», »gravity» mot »acuteness» och »flatness» mot »non-flatness». Vår slutsats – att motsatsvärdet bör föras över från fonemet till det distinktiva draget [...] – motsäger inte Saussures egen åsikt, eftersom här som ofta annars utgivarna av *Cours* [de linguistique générale] har gått ifrån vad han egentligen lärde ut. I originalanteckningarna från Saussures föreläsningar finner vi att det inte är fonemen utan deras ELEMENT som har »ett rent oppositivt, relativt och negativt värde» ...[30]

Binär princip

Det framgår tydligt i diskussionen om oppositionerna att RJ favoriserar en binär princip. Redan i Pragskolans skrifter framstod den tvåledade, binära

oppositionen som den vanligaste typen, men mångsidiga multilaterala oppositioner förekom också. År 1939 hävdade RJ emellertid att alla lingvistiska oppositioner är bilaterala, dvs. de kan alla delas upp i dikotomier.

I RJ:s teori om de distinktiva dragen är den binära principen därför allomfattande och allenarådande:

> alla olikheter mellan alla fonem i alla språk kan helt sönderdelas i enkla, odelbara binära oppositioner. Och följaktligen sönderdelas alla fonem i alla språk – vokaler såväl som konsonanter – i odelbara *distinktiva egenskaper.* [...] Oppositionerna av särskiljande egenskaper är verkliga binära oppositioner, som logiken presenterar dem för oss, och det är karakteristiskt för var och en av dessa oppositioner att en av termerna *nödvändigtvis* innefattar sin motsats.[31]

Den beskrivning, eller snarast definition av begreppet »distinktivt drag», som ges i Preliminaries to Speech Analysis, visar tydligt den binära karaktären: särdraget är ett val mellan två motsatser.

> Varje minsta tänkbara distinktion som finns i meddelandet försätter lyssnaren i en tvåvalssituation. Inom ett givet språk har varje sådan opposition en specifik egenskap som skiljer den från alla andra. Lyssnaren måste välja, antingen mellan två polära egenskaper inom samma kategori, t. ex. »grave» : »acute», »compact» : »diffuse», eller mellan närvaro och frånvaro av en viss egenskap, såsom tonande : tonlös, nasal : icke nasal, »sharpened» : »non-sharpened». Valet mellan de två motsatserna kan kallas ett *distinktivt drag.* De distinktiva dragen är de yttersta särskiljande enheterna i språket, eftersom intet av dem kan brytas ner i mindre språkliga enheter. De distinktiva drag som förenas i ett samtidigt eller, som Twaddell träffande föreslår, sammanlöpande knippe, bildar ett *fonem.*[32]

Fant påpekar f. ö. i ett annat sammanhang att den binära principen tydligen har sin grund i närvaron resp. frånvaron av en artikulatorisk företeelse eller ett ljudelement, t. ex. ton, nasalering, eller i ett val mellan två polära alternativ längs en parameterskala, t. ex. mer öppen i opposition till mindre öppen.[33]

Varför principen spelar en så central roll i teorin får sin förklaring i Eli Fischer-Jørgensens redogörelse, där hon framhåller att för RJ den binära principen inte bara är ett sätt att åstadkomma en praktisk beskrivning, utan snarare någonting fundamentalt. Han menar att denna princip finns inneboende i språkstrukturen och i det mänskliga sinnet. I Fundamentals of Language ger RJ flera argument för denna inställning, och Fischer-Jørgensen sammanfattar dem på följande sätt: 1. det är den optimala, mest ekonomiska strukturen; 2. språkinlärningen sker i den tidiga barndomen, och enligt många psykologer är den binära oppositionen barnets första logiska operation; 3. de flesta fonologiska oppositioner är tydligt binära; 4. den binära beskrivningen ger en bild av språkstrukturen, som är så klar och tydlig att den måste vara inneboende i systemet. Att det här ytterst sett kan bli fråga om en neurologisk förklaringsgrund anar vi i fortsättningen av redogörelsen. Där påpekas nämligen att RJ också har framfört argumentet att nervfibrer har ett allt- eller intet-svar på samma sätt som en dator.[34]

Denna aning får stöd i Malmbergs kommentar till den binära karaktären i Jakobson–Fant–Halles definition ovan. All identifikation av fonematiska enheter förutsätter enligt denna ett *binärt* val, summerar Malmberg. Den fonematiska koden är följaktligen en *binär kod*. Förutom att denna idé stämmer med en princip i informationsteorin, omfattas den också av kommunikationsteoretiker och neurologer. Den är nämligen en nödvändig hypotes för beskrivning av överföringsprocessen. Den binära koden är ytterst enkel och därför ytterst effektiv.

The message is reduced to a series of yes–no responses, as is the case in the Morse code, which permits any text to be transmitted through a series of alternations of dots and dashes ...[35]

Skiss till en modell av fonemet

I sin strävan att precisera förhållandet mellan fonemet och de distinktiva dragen ställer RJ en fråga som är central för teorins utveckling: Varför har man inte velat kännas vid de distinktiva dragen och deras oppositioner utan i stället ihärdigt framhållit fonemet som den minsta odelbara fonologiska enheten?

Ett av de viktigaste hindren för fonemets upplösning i distinktiva drag ser RJ i Saussures princip om den lineära karaktären hos le signifiant. Fonemet kan enligt denna princip placeras och undersökas endast i en tidsdimension, *längs en horisontell linje.*

Trots sin egen insikt att fonemet är en uppsättning av samtidigt uppträdande distinktiva drag (*éléments différentiels des phonèmes*) underkastade sig denna vetenskapsman den traditionella tron på språkets lineära karaktär »*qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois*» [...].[36]

Denna horisontella linje motsvarar en av de två axlar längs vilka språkforskningen, enligt Saussures modell, bör placera alla objekt den undersöker. Han skiljer här mellan den horisontella axeln, »successivitetsaxeln» och en vertikal axel, »'*simultanaxeln*' [...] rörande sammanhanget mellan samtidigt existerande ting, i vilket tiden inte alls griper in ...»[37]

Båda axlarnas fundamentala roll i språket insågs av Saussure, men ändå uppfattade han bara »den lineära karaktären hos le signifiant», dvs. fonemet hade enligt honom sin plats endast på successivitetsaxeln. Detta finner RJ desto egendomligare som Bally, Saussures elev, uppfattade den icke-lineära karaktären hos den andra sidan av tecknet, le signifié. Bally visade nämligen att ett ord eller morfem kan samla, samtidigt och på samma punkt, flera latenta betydelseelement. Ordet eller morfemet innefattar då en »cumul des signifiés», som t. ex. det latinska verbet *amo*, där ändelsen, morfemet *-o*, innehåller idén »första person» i opposition till ändelsen i *amas*, idén »singularis» i opposition till ändelsen i *amamus*, idén »presens» i opposition till ändelsen i *amabam*, osv.

Ett analogt exempel på signifiant-planet, en »cumul des signifiants», ger RJ själv genom att visa hur fonemet /b/ i franskan samtidigt innefattar en slapp artikulation i opposition till /p/, tillslutning i opposition till /m/, djup, grav klang i opposition till /d/ osv. Teoretiskt sett skulle Bally ha kunnat finna denna motsvarighet till sin egen »cumul des signifiés», om han inte troget hade följt Saussures lag om lineariteten, som säger att man inte kan uttala två ljud samtidigt. Till detta lägger RJ sin viktiga synpunkt: naturligtvis kan man inte uttala två *fonem* samtidigt, men däremot flera distinktiva kvaliteter, då ju fonemen normalt sett är komplexa enheter.

Här går alltså åsikterna isär. Om man, som RJ, anser att fonemet består av ett knippe distinktiva drag, försvinner dess linearа karaktär. Fonemet får sin placering både på den horisontella linjen och på en vertikal linje tack vare de distinktiva dragen, som där utgör ett knippe eller en stapel av element, jämförbar med ett musikackord.

Kombinationen av språkets ljudelement sker på så sätt längs två axlar. Längs den ena axeln ställs elementen upp efter varandra i en tidsföljd och en sammanlänkning sker. Längs den andra axeln uppträder element samtidigt och en samverkan uppstår. Med ett exempel ur Alice's Adventures in Wonderland har RJ i ett annat sammanhang demonstrerat hur vi går till väga för att välja och sätta samman distinktiva drag till fonem och fonem till ord, och beskriver därmed just denna tvåfaldiga kombination:

»'Sade du *pig* eller *fig*?' sade Katten. 'Jag sade *pig*', svarade Alice.» I detta speciella yttrande försöker katten–mottagaren gripa tillbaka på ett språkligt val som avsändaren har gjort. I Kattens och Alice' gemensamma kod, dvs. talad engelska, kan skillnaden mellan en klusil och en frikativa ensam ändra betydelsen hos meddelandet, förutsatt att omgivningen är densamma. Alice hade använt det distinktiva draget »klusil/frikativa» och förkastat det senare till förmån för det förra alternativet; och i samma talhandling kombinerade hon denna lösning med vissa andra samtidigt förekommande drag, i det att hon använde gravheten och spändheten hos /p/ i motsatsen till akutheten hos /t/ och slappheten hos /b/. Alla dessa attribut har alltså kombinerats till ett knippe distinktiva drag, det s. k. *fonemet*. Fonemet /p/ följdes sedan av fonemen /i/ och /g/, som själva är knippen av samtidigt producerade distinktiva drag. Följaktligen är *samverkan* av samtidigt producerade element och *sammanlänkningen* av på varandra följande element de två sätt på vilka vi talare kombinerar språkliga konstituenter.[38]

Med sin linearа aspekt på fonemet sag alltså Saussure bara den ena av de två kombinationsprinciperna, nämligen sammanlänkningen. RJ däremot ser, som exemplet ovan visar, både sammanlänkning och samverkan mellan samtidigt producerade element. Denna andra kombinationsprincip, samverkan, illustreras här med hjälp av de distinktiva drag vilka bildar fonemet. Exemplet har emellertid stor betydelse även för den fortsatta framställningen, då en liknande samverkan mellan samtidigt producerade element kan ses bakom större

tecken och större enheter än fonemet. Språkets kombinationsmöjligheter, samverkan och sammanlänkning, kan nämligen ses som mönster för RJ:s analys av hela dikten, hans analys byggs upp längs dessa två »axlar».

Den beskrivning RJ ger av fonemet belyser på så sätt inte bara språkets struktur utan också hans metod att analysera poesi.

IV. Roman Jakobsons teorier om det poetiska språket

RJ beskriver temat för sina diktanalyser på följande sätt i ett Postscriptum i januari 1973:

> Litterariteten (*literaturnost'*), med andra ord förvandlingen av talet till ett poetiskt verk, och det system av processer som åstadkommer denna förvandling – det är det tema, som en lingvist utvecklar i sin diktanalys.[1]

Det är denna förändring av språket i en dikt, detta poetiska språkbruk, som han söker nå med sin analys. Han vill alltså ställa upp en *poetik*.

De grundläggande teorierna för denna språkliga analys av ett litterärt verk finns presenterade i några av hans tidigare publicerade skrifter om poetik. I artikeln Linguistics and Poetics[2] diskuterar han poetikens förhållande till lingvistiken, språkets poetiska funktion jämförd med andra språkfunktioner samt ekvivalensbegreppets roll i poesin. I artikeln Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie[3] redogör han för sin syn på grammatikens betydelse i poesin. Då dessa tankar ligger till grund för hans uppfattning av det litterära verkets särart och därmed den metod som demonstreras i hans diktanalyser, kräver de här en närmare presentation.

Flera inlägg i debatten kring Les chats presenterar också dessa teorier som bakgrund till kritiken av RJ:s analys. Så ger t. ex. Michael Riffaterre i La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire, Les chats[4] en beskrivning av RJ:s tankar om konstverket i kommunikationsakten, om poetisk struktur och om parallellism, dvs. återkomsten av ekvivalenta former som karakteristisk för poesin. Roland Posner ger i Strukturalismus in der Gedichtinterpretation[5] en klar och inträngande redogörelse för de för RJ:s analys grundläggande teorierna: kommunikationsprocessens olika faktorer, konstverkets roll i kommunikationen och ekvivalensbegreppet som analysinstrument. Dessa båda kritikers framställningar tillsammans med RJ:s teoretiska skrifter som nämnts ovan, ligger till grund för min egen redogörelse.

Språkets poetiska funktion

RJ vill alltså ställa upp en poetik. Vad menar han då med poetik?

I artikeln Linguistics and Poetics ger han en mer allmän presentation av or-

det, då han diskuterar poetikens förhållande till lingvistiken. »Poetiken sysslar i första hand med frågan 'Vad gör ett verbalt meddelande till ett konstverk?'» säger han. Detta innebär att poetiken bör syssla med verbala strukturer.

Eftersom lingvistiken är den övergripande vetenskapen i fråga om verbala strukturer, kan poetiken ses som en integrerande del av lingvistiken.[1]

Då emellertid olika uppfattningar råder beträffande lingvistikens domän, gäller diskussionerna om detta också poetiken. RJ tillhör dem som inte vill inskränka lingvistikens kompetensområde. Han anser att semantiska frågor, inte bara rent formella, bör inrymmas i en lingvistisk – och därmed även poetisk – analys. Dessutom behöver inte den lingvistiska analysens räckvidd begränsas till enbart satsen. Även större språkliga enheter, som t. ex. en dikt, kan bli föremål för lingvistisk analys.[2]

I Postscriptum ger han en exaktare definition av ordet poetik:

Poetik kan definieras som det lingvistiska studiet av den poetiska funktionen i kontexten i språkliga meddelanden i allmänhet och i poesin i synnerhet.[3]

Den poetiska analysen tar alltså fasta på den poetiska *funktionen* i diktens språk.

Vår nästa fråga blir då: Vad menar RJ med den poetiska funktionen? Svaret blir här mer omfattande, då det är nödvändigt att skissera hur RJ ser på språket och dess olika funktioner, innan vi närmare diskuterar den poetiska. RJ ger nämligen också följande definition av ordet poetik:

För att sammanfatta: [...] poetiken kan definieras som den del av lingvistiken som behandlar den poetiska funktionen i dess relation till de andra språkfunktionerna.[4]

RJ:s teori om språkets olika funktioner utgår från tanken på språket som kommunikationsmedel, som en del av kommunikationsakten. De grundläggande faktorerna i varje kommunikationsakt är sex och schematiseras av honom på följande sätt:

	KONTEXT	
AVSÄNDARE	MEDDELANDE	MOTTAGARE
	KONTAKT	
	KOD	

AVSÄNDAREN sänder ett MEDDELANDE till MOTTAGAREN. För att fungera kräver meddelandet en KONTEXT att referera till (»referent» i en annan, något tvetydig terminologi), som är inom räckhall för mottagaren och som antingen är verbal eller möjlig att verbalisera; en KOD som är helt eller åtminstone delvis gemensam för avsändare och mottagare (eller med andra ord, för meddelandets kodare och avkodare); och slutligen en KONTAKT, en fysisk kanal och psykologisk förbindelse mellan avsändaren och mottagaren som sätter dem båda i stand att börja och fortsätta kommunikationen.[5]

Språket har olika funktion beroende på vilken av kommunikationsaktens faktorer vi för tillfället är inställda eller inriktade på. De sex faktorerna ovan styr alltså var sin språkfunktion. Dessa funktioner kan i sin tur då beskrivas i ett schema som korresponderar med faktorerna i kommunikationsakten:

	REFERENTIELL	
EMOTIV	POETISK	KONATIV
	FATISK	
	METASPRÅKLIG[6]	

Här gör RJ en viktig inskränkning:

> Fastän vi urskiljer sex grundläggande aspekter av spraket, skulle vi emellertid knappast kunna finna verbala meddelanden som fyller endast en funktion. Olikheterna ligger inte i att någon av dessa funktioner är allenarådande utan i att funktionerna är hierarkiskt ordnade. Ett meddelandes verbala struktur beror i första hand pa den förhärskande funktionen.[7]

Man kan alltså säga att språkets funktion i en språkakt styrs av den faktor som är dominant i akten.

För att nå det poetiska språkets särart undersöker alltså RJ språkets olika funktioner och deras samband med kommunikationsprocessens komponenter. Det schema han presenterar skiljer sig från Bühlers traditionella språkmodell[8] med tre huvudkomponenter i processen: avsändare–meddelande–mottagare, och med tre funktioner i språket: emotiv, referentiell och konativ funktion. RJ finner ytterligare tre konstitutiva faktorer i den verbala kommunikationen och därmed tre motsvarande funktioner i språket: 1. inriktning på *kontakt*, den fatiska funktionen; 2. inriktning på *koden*, den metaspråkliga funktionen; 3. inriktning på *meddelandet*, den poetiska funktionen. Den speciella betydelse som RJ ger ordet *message*, meddelande, kräver här ytterligare kommentarer. I vårt vanliga språkbruk innebär ordet »message» *budskap*, vilket snarast blir vår tolkning av ordet om vi enbart utgår från Bühlers tredelade kommunikationsmodell med avsändare–meddelande–mottagare. Men om vi delar upp mellanledet »message» i RJ:s fyra komponenter, blir tolkningen mer preciserad: där står »context» för det som texten beskriver, »det som i annat språkbruk kallas för referent» enligt RJ, »contact» för »den fysiska kanalen och psykologiska förbindelsen mellan avsändare och mottagare», »code» för själva språket som är gemensamt för de två, samt »message» för själva det konkreta meddelandet vilket »innehåller» budskapet.

Denna tolkning av ordet »message» styrks av RJ:s beskrivning av Saussures begrepp *langue* och *parole*. Bertil Malmberg har definierat Saussures begrepp på följande sätt:

> Med *la langue* förstod Saussure själva språksystemet, dvs. sammanfattningen av alla de regler, som inom ett givet språksamfund bestämmer bruket av ljud och former och

av syntaktiska och lexikaliska uttrycksmedel. Med andra ord, *la langue* är det överindividuella språksystemet, en abstraktion, vars existens är själva förutsättningen för det inbördes begripandet människor emellan. Med *la parole* menade Saussure däremot den konkreta talhandlingen, dvs. språket, sådant det i ett givet ögonblick aktualiseras av en given talare.[9]

RJ sammanför Saussures begrepp med andra termer:

Den Saussureska inre dualiteten mellan *langue* och *parole* [...] eller, för att använda en modern, mindre tvetydig terminologi, 'code' (Saussures *code de la langue*) och 'message' – med andra ord 'competence' och 'performance' ...[10]

Denna kombination av termer kan ge en annan tolkning av ordet »message» än »budskap», om man ser till Malmbergs förklaring ovan: »message» respektive »performance» är alltså detsamma som »parole», dvs. »den konkreta språkhandlingen», i vårt fall den konkreta dikttexten.

Den tolkning jag anser RJ ger at ordet »message» bestyrks också av det resonemang han vidgat till att gälla alla konstarter och som egentligen går utanför ämnet för denna undersökning. Han rekommenderar där en jämförelse mellan konstverk fran olika semiotiska[11] system som litteratur, musik, måleri, teater, film m. m. utifrån vad han kallar en »artistic function». Denna konstfunktion innebär en inriktning på »the message», dvs. de konkreta konstverken ur dessa olika system:

I synnerhet hör en jämförande strukturanalys, bestämd av en övervägande fixering på meddelandet (den konstnärliga funktionen), eller med andra ord en parallell forskning i ordkonst, musik, bildkonst, dans, teater- och filmkonst till den semiotiska vetenskapens nödvändigaste och fruktbaraste uppgifter.[12]

I RJ:s redogörelse för kommunikationsaktens sex komponenter och deras samband med språkets olika funktioner är det alltså *den poetiska funktionen* och dess samband med *meddelandet* som angår oss här:

Inriktningen (*Einstellung*) pa MEDDELANDET som sadant, fokuseringen pa meddelandet för dess egen skull, är språkets POETISKA funktion.[13]

Detta uttalande är en av kärnpunkterna i RJ:s poetik och kräver närmare diskussion.

Den poetiska funktionen innebär alltså enligt RJ en inriktning på *meddelandet*, vilket enligt vårt resonemang ovan är detsamma som den konkreta språkhandlingen, i vårt fall dikttexten. Denna inriktning beskrivs närmare redan i Pragstrukturalismens första teser:

c'est la direction de l'intention non pas sur le signifié, mais sur le signe lui-même. L'indice organisateur de la poésie est l'intention dirigée sur l'expression verbale. Le signe est une dominante dans un système artistique, et, lorsque l'historien de la littérature prend comme objet d'étude principal non pas le signe, mais ce qui est signifié, lorsqu'il étudie l'idéologie d'une œuvre littéraire comme une entité indépendante et autonome, il rompt la hiérarchie des valeurs de la structure étudiée par lui.[14]

Uppmärksamheten när man läser eller skriver poesi riktar sig alltså mot det verbala uttrycket. Det är tecknet självt, inte bara dess betydelsesida, le signifié, som är av vikt. Detta innebär att tecknets båda sidor, le signifiant och le signifié, i poesin är särskilt nära och oupplösligt förenade. *Form och innehåll är en funktionell helhet.*

RJ återkommer c:a femtio år senare i Postscriptum till denna inriktning pa det verbala tecknet:

Denna funktion innebär en inåtvänd attityd gentemot de språkliga tecknen i deras förening av signifiant och signifié, och den får en dominerande ställning i det poetiska språket.[15]

Där finner vi också ett i sammanhanget lämpligt och mer konkret uttalande, nämligen om Baudelaires konst. En snabb glimt av en av RJ:s husgudar, den engelske skalden G. M. Hopkins, visar också varifran han har hämtat uttryckssättet i sin definition av den poetiska funktionen:

I sitt synsätt står Baudelaire, för vilken *orden i sig själva, och utanför den betydelse som de uttrycker* (dvs. deras lexikaliska betydelse) *har en egen skönhet och ett eget värde,* mycket nära en annan stor skald och teoretiker från förra seklet, G. M. Hopkins, som har lyckats uppfatta den grammatiska figurens poetiska betydelse: Den, säger han i sina retorikföreläsningar 1873–74, kan modelleras så att den uppfattas *for its own sake and interest,* och gå utöver och lämna åsido ordens betydelse.[16]

RJ sätter alltså texten i centrum. Den litterära texten far för honom ett egenvärde och måste studeras för sin egen skull. Dess sprak och uppbyggnad maste alltså noggrant undersökas.

Inriktningen (*Einstellung*) pa MEDDELANDET som sadant, fokuseringen pa meddelandet *för dess egen skull,* är språkets POETISKA funktion (min kurs.).

Riffaterre har funnit en lyckad formulering för RJ:s syn på den litterära texten då han beskriver den som »une fin en soi et non comme un simple moyen»,[17] en tankegång som också Roland Posner understryker da han i sin presentation av kommunikationsprocessen påpekar den centrala roll som »der Zeichenträger», i detta fall texten, innehar. Den är både sändarens produkt och mottagarens utgångspunkt och i den blir meddelandet iakttagbart för sinnena.[18]

Avgörande för kommunikationsakten är sedan mottagaren, menar Posner. Denne bör förfoga över »oblockerade kanaler» och behärska ett antal koder för att ur texten rekonstruera de semiotiskt relevanta elementen, dvs. budskapet. En viss inställning och ett val av passande »dekoderingssystem» krävs av mottagaren för att denne rätt skall uppfatta och behandla texten: läsaren börjar t. ex. läsa en text antingen som sakprosa eller som dikt. Men detta val och denna inställning avgörs av textens organisation.

I kapitlet Das Kunstwerk in der Kommunikation visar Posner hur denna

för all förståelse grundläggande förutsättning odlas till mästerskap, då det gäller mottagandet av ett konstverk. Då under den ovan beskrivna »anpassningsfasen» mottagaren ställer in sig på en dikt, koncentreras hans uppmärksamhet och mottaglighet på själva texten, eftersom han väntar sig språk med en *poetisk funktion*. I den konstnärliga kommunikationen får alltså texten ett egenvärde, påpekar Posner och beskriver sedan ingående inställningen till den litterära texten som »une fin en soi, non comme un simple moyen»:

In der künstlerischen Kommunikation erhält der Zeichenträger einen Eigenwert, den er in den anderen semiotischen Prozessen nicht hat. [...] Das Kunstwerk [...] ist [...] ein Zeichen seiner selbst. Die künstlerische Nachricht verweist zugleich über den Zeichenträger hinaus und auf den Zeichenträger zurück. [...] Der Zeichenträger „Kunstwerk" wird Zeichen und Bezeichnetes in einem. Zu den Designaten des Kunstwerks gesellt sich das Kunstwerk selbst. Es vermittelt nicht nur eine Nachricht über anderes, sondern präsentiert sich selbst als Inhalt. In den semiotischen Prozessen ohne künstlerische Funktion lässt sich die Nachricht ohne weiteres von den physikalischen Elementen unterscheiden, die an ihrem Transport beteiligt sind. [...] Die typographischen, phonetischen, phonologischen, syntaktischen, prosodischen usw. Qualitäten des Zeichenträgers werden gewöhnlich gar nicht bewusst wahrgenommen, selbst die Lesbarkeit (Übertragungsqualität) ist zweitrangig, verglichen mit der semantischen Ebene des Zeichenträgers, die allein die Nachricht liefert. Bei der Rezeption von Kunstwerken dagegen ist damit zu rechnen, dass jedes beliebige Element des Zeichenträgers einerseits Teil der Nachricht und andererseits Inhalt der Nachricht sein kann. Hier sind Zeichenträger und Nachricht, und Nachricht und Designat potentiell identisch. [...] jedes noch so kleine Detail des Zeichenträgers findet Beachtung, sobald man es mit einem Kunstwerk zu tun zu haben glaubt.[19]

Vi koncentrerar oss alltså mer än vanligt på *texten* då det gäller poesi. Dikten är inte bara »un simple moyen» för överföring av betydelse, den har också ett egenvärde.

Konstverket i kommunikationsprocessen enligt RJ:s modell skulle alltså enkelt kunna illustreras med bilden av en rosett, där texten utgör knuten mellan diktarens dikt och läsarens dikt:

DIKTARENS TEXT LÄSARENS
DIKT DIKT

Det är dikttexten, den fasta knuten i mitten, som är utgangspunkten för en analys. Den är »input» och »output», diktarens produkt och läsarens utgångspunkt. De båda yttre delarna av rosetten, diktarens dikt och läsarens dikt, är båda irrationella och kan inte ge en fast utgångspunkt för en objektiv analys. De kan båda sägas rymma det personligt upplevda, »je ne sais quoi» enligt RJ, dvs. det i diktupplevelsen som ej kan nås av vetenskapliga metoder. Rosettens knut, texten, är dock påtaglig och kan analyseras. Den har också ett egenvärde. I den har diktaren formulerat sitt budskap så väl som möjligt. Han har där använt språkets yttersta resurser för att överföra och förmedla

sina tankar. Därför måste textens språk och uppbyggnad undersökas lika noga som dess innebörd. Textanalysen får bilda utgångspunkt och grund för vidare forskningar kring diktarens dikt och läsarens dikt.

Detta resonemang är ju RJ inte ensam om att föra. Det intressanta är hans motivering: att texten i poesi fungerar på ett principiellt annorlunda sätt och därför kräver mer uppmärksamhet än vid studiet av t. ex. ett historiskt dokument.

Den litterära textens egenvärde blir alltså ett nyckelbegrepp hos RJ, inte bara då det gäller diktens plats i kommunikationsprocessen utan också då det gäller hans analysmetod, vilket jag i min fortsatta framställning skall försöka visa. Det är vidare en förutsättning för hans uppfattning av literaturnost' – dvs. tanken att det för litteraturen specifika kan sökas i det litterära språkets uppbyggnad, i språkets poetiska funktion.

Ekvivalensbegreppet

Studiet av språkets poetiska funktion innebär en inriktning på själva texten. För att man skall kunna uppfatta denna poetiska funktion i språket krävs alltså en noggrann undersökning av texten, av diktens språk och uppbyggnad.

Så löd vårt resonemang i det föregående kapitlet. Men hur tar sig då denna poetiska funktion uttryck? Finns det något karakteristiskt mönster i det poetiska språket, en poetisk struktur?

I artikeln Vad är poesi? förekommer ett allmänt uttalande om hur denna inriktning på texten, den poetiska funktionen och dess uttryck, »poeticiteten», visar sig:

> Men vari yttrar sig poeticiteten? – I att ordet uppfattas som ord och inte bara som [ersättning] för det [betecknade föremålet] eller som ett känsloutbrott. I att orden och deras [syntax], deras betydelse, deras yttre och inre form inte är [ett] likgiltigt [tecken för] verkligheten utan [har] en egen vikt och ett eget värde.[1]

Där framhävs åter den tanken, att den poetiska funktionen är knuten till ordet, hela tecknet, och inte bara till dess betydelsesida. Genom att ordets form och funktion i sammanhanget får ett egenvärde blir det lättare att uppmärksamma en eventuell poetisk struktur.

I samma artikel beskriver RJ »poeticiteten» något mer konkret:

> Jag har redan nämnt att begreppet *poesi* till sitt innehåll är labilt och att det förändrar sig med tiden. Men den poetiska funktionen, *poeticiteten*, är, som »formalisterna» framhävde, ett element *sui generis*, ett element som inte mekaniskt låter sig reduceras till andra element. Detta element kan man blottlägga och självständiggöra, såsom t. ex. tekniken i kubistiska tavlor blottlägges och självständiggöres [...] För det mesta är poeticiteten endast en beståndsdel av en sammansatt struktur, men en beståndsdel som nödvändigtvis omvandlar övriga element och tillsammans med dem bestämmer

helhetens karaktär. På samma sätt är *olja* 'olja' ingen särskild maträtt, men samtidigt är den inte heller någon tillfällig tillsats, en mekanisk komponent; den förändrar smaken på hela måltiden, och ibland är dess uppgift så dominerande att en liten fisk förlorar sin ursprungliga genetiska bestämning och blir omdöpt till *oljesorka* 'sardin i olja'. – Om i ett ordkonstverk poeticiteten, den poetiska funktionen, får en utslagsgivande betydelse talar vi om poesi.[2]

Vi anar här förekomsten av ett speciellt »element» som uttryck för den poetiska funktionen. Men presentationen av »poeticiteten» är ända vag och allmänt hållen. Vi får gå till Linguistics and Poetics för att få ett konkret svar på vår fråga: Vad är då karakteristiskt för den poetiska texten?

RJ ställer själv den frågan och ger utgångspunkten till ett svar:

Vilket är det empiriska lingvistiska kriteriet på den poetiska funktionen? Och i synnerhet, vilka är de nödvändiga drag som finns i varje stycke poesi? För att besvara denna fråga måste vi dra oss till minnes de två grundläggande ordningsprinciperna i verbalt beteende: *selektion* och *kombination*.[3]

För att få klarhet i RJ:s uppfattning om denna tvåfaldiga karaktär hos språket måste vi gå till Deux aspects du langage et deux types d'aphasies.[4] Han skriver där att tal innebär

en *selektion* av vissa språkliga element och deras *kombination* till språkliga enheter av en högre komplexitetsgrad. På den lexikaliska nivån är detta utan vidare klart: talaren väljer ord och kombinerar dem till satser i enlighet med det syntaktiska systemet hos det språk han använder; satserna kombineras i sin tur till yttranden. Men talaren är ingalunda helt fri i sitt val av ord: hans selektion [...] måste göras ur det lexikaliska förråd som han och hans åhörare äger gemensamt. [...] Sålunda kräver en talakt för att nå avsedd verkan att dess deltagare använder en gemensam *kod*.[5]

RJ har här nämnt de två operationer vi använder oss av för att åstadkomma språk: selektion och kombination. Längre fram beskriver han dem utförligare:

Varje språkligt tecken innefattar två typer av arrangemang.
1) *Kombination*. Varje tecken utgörs av konstituerande tecken och/eller uppträder endast i kombination med andra tecken. Detta betyder att varje språklig enhet vid ett och samma tillfälle tjänar som kontext för enklare enheter och/eller finner sin egen kontext i mera komplexa språkliga enheter. Härav följer att det faktiska grupperandet av språkliga enheter binder dem till en överordnad enhet: kombination och kontextbildning är två sidor av samma operation.
2) *Selektion*. En selektion mellan alternativ implicerar möjligheten att substituera det ena alternativet för det andra, ekvivalent till det förra i ett avseende och skiljande sig från det i ett annat. I själva verket är selektion och substitution två sidor av samma operation.[6]

Man kanske skulle kunna uttrycka detta enkelt på följande sätt: språk bildas med hjälp av två arrangemang eller operationer: a) element sätts samman, *kombineras*, till större enheter: ord, satser, texter; b) dessa element *väljs* mellan olika alternativ som är utbytbara.

Skillnaden mellan dessa två arrangemang beskrivs av RJ på följande sätt:

För att avgränsa de två typer av arrangemang som vi har beskrivit som kombination och selektion säger F. de Saussure att den förra »är *in praesentia:* den är grundad på två eller flera termer som gemensamt är närvarande i en faktisk räcka,» medan den senare »förbinder termer *in absentia* såsom medlemmar av en virtuell minnesräcka». Det vill säga att selektion (och i motsvarande omfattning substitution) har att göra med entiteter som är förbundna i koden men inte i det givna meddelandet, medan entiteterna då det är fråga om kombination är förbundna i båda eller endast i det faktiska meddelandet. Mottagaren uppfattar att yttrandet (meddelandet) är en *kombination* av konstituerande delar (satser, ord, fonem osv.) *valda* ur förrådet av samtliga möjliga konstituerande delar (koden). En kontexts konstituenter står till varandra i ett förhållande av *närhet,* medan tecknen i en substitutionsräcka länkas till varandra genom skiftande grader av *likhet* som fluktuerar mellan ekvivalensen hos synonymer och den gemensamma kärnan hos antonymer.[7]

Fortsättningen ur Linguistics and Poetics skulle kunna konkretisera yttrandet om de två arrangemangen:

Om temat för meddelandet är »barn», så väljer talaren bland tillgängliga, mer eller mindre lika, substantiv som barn, unge, telning, som alla är ekvivalenta i ett visst avseende; och för att sedan ge en kommentar till detta tema, kan han välja ett av de semantiskt närstående verben sover, slumrar, tar sig en lur. Båda de valda orden kombineras i talkedjan. Selektionen görs pa grundval av ekvivalens, likhet och olikhet, synonymi och antonymi, medan kombinationen, uppbyggnaden av sekvensen, baseras på närhet.[8]

Vi skulle beträffande arrangemangen selektion och kombination kunna anknyta till de två axlar längs vilka alla språkliga uttryck enligt Saussure går att placera. I kapitlet om fonologin framgår att RJ använder detta mönster vid beskrivningen av fonemet och dess distinktiva drag. Att han dessutom delar Saussures syn på dessa axlars betydelse vid analys av varje språkligt uttryck, visar bl. a. följande citat:

Vare sig det gäller ord inuti en syntaktisk enhet, morfem inuti ett ord eller fonem inuti ett morfem, så ordnar de alla upp sig i rad ett efter ett, det vill säga på successivitetsaxeln. Å andra sidan är det i språket så, att var och en av de ovannämnda enheterna nödvändigtvis ingår i ett system av värden, som är likartade och som kan ställas mot varandra [»similaires et opposables»]. Dessa serier av värden med en gemensam nämnare [»solidaires»] ordnar upp sig på simultanaxeln.[9]

RJ:s exempel med »barn» kan placeras in i detta mönster. Kombinationen av »barn» och »sover» sker längs successivitetsaxeln, och elementen är då »in praesentia». Selektionen görs ur en för minnet latent grupp av element – barn, unge, telning – vilka är »in absentia» och placeras längs vad han här kallar simultanaxeln.

RJ använder som vi ser termen *simultanaxel* både i det fall elementen blott finns »in absentia» som här ovan, och i det fall då en kombination sker av samtidigt producerade och faktiskt existerande element »in praesentia» som t. ex. fonemets distinktiva drag. I analogi med det sistnämnda bruket kommer jag

senare att använda termen »simultanaxel» för kombination av element på olika plan i en dikt.

RJ:s beskrivning av det latinska ordet *amo* kan ses som ett liknande fall.[10] *amo* kan förenas med *patriam*. Det sker då en kombination längs successivitetsaxeln i enlighet med språkets grammatiska lagar: ett transitivt verb förbinds med ett substantiv i ackusativ. Men *amo* kan, liksom »barn» i det tidigare exemplet, också placeras in längs simultanaxeln. Det utgör då ett element i den grupp av ord som samtidigt finns i minnet »in absentia» och ur vilken man gör selektionen.

Selektionen sker enligt RJ:s resonemang ur en grupp av ord som är utbytbara. I exemplet med »barn» utgör gruppen barn, unge, telning, en sådan ekvivalensklass. Men selektionen sker också ur olika aspekter, varför olika ekvivalensklasser kan bildas. Exemplet med »barn» visar ett semantiskt val, då man väljer ett ord ur betydelsesynpunkt. Om man väljer *amo* utifrån denna betydelsesynpunkt, verkar valet ha skett ur en för minnet latent grupp av ord som uttrycker »stark känsla för någon eller något». Där skulle då förekomma alla synonymer – betydelsemässiga likheter till uttrycket *amo*, jag älskar – men också antonymer – betydelsemässiga motsatser som *odi*, jag hatar – vilka ju också uttrycker »stark känsla för någon eller något» och därför kan tänkas tillhöra urvalsgruppen eller ekvivalensklassen.

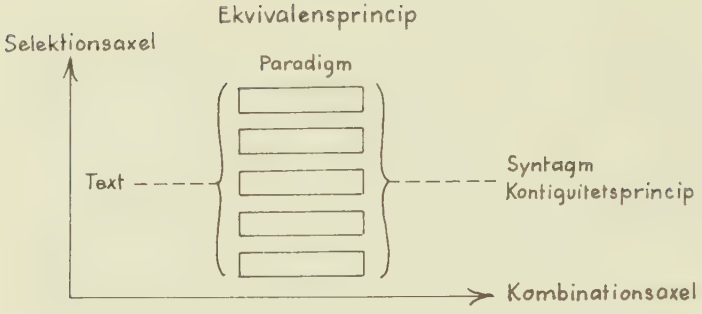
Resonemanget gäller också grammatiska element. Morfemen kombineras längs successivitetsaxeln enligt citatet ovan. Men man *väljer* också ur grammatisk synpunkt. Vid selektion av element till det grammatiska planet väljs t. ex. *amo* som verbform ur den för minnet latenta gruppen *amo*, *amas*, *amamus*, *amabam* etc., därför att endast den formen står i första person singularis presens – och det var ju den betydelsen man ville ha fram. Var och en av ändelserna i de övriga orden står i opposition till ett av de tre begrepp som ryms i ändelsen *-o*, som RJ visat i ett tidigare resonemang. (Se Skiss till en modell av fonemet, i Tecken, ljud och betydelse.)

Selektion och kombination görs också av ljudelement, vilket visas av ett annat exempel:

> På successivitetsaxeln är fonemet /u/ i ordet *sourd* [döv] förbundet med det föregående fonemet /s/ och det efterföljande fonemet /r/. På simultanaxeln står vokalen *u* i förhållande till varje annat fonem som skulle kunna inta samma plats, till exempel /i/ (*sire*) eller /y/ (*sûr*) eller /ɔ/ (*sort*) eller /œ/ (*sœur*).[11]

Latent i talarens minne, »in absentia», finns då alla de vokaler vilka enligt franskt språkbruk kan stå mellan /s/ och /r/. De utgör en ekvivalensklass p. g. a. denna position och det är mellan dem valet sker. Det finns alltså möjlighet att säga sire, sœur, sûr, sort, sourd, och valet avgörs sedan av den betydelse man behöver.[12]

Kännedom om de två arrangemangen selektion och kombination, med



Figur 1.

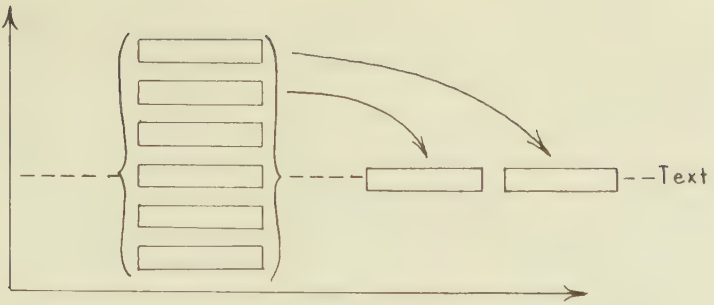
hjälp av vilka vi bygger upp alla språkliga yttranden, är nödvändig för att vi skall förstå den struktur som RJ ser i det poetiska språket. Men lika nödvändigt är det att känna till den princip som ligger under denna poetiska struktur. RJ kallar den *ekvivalens*.

Ekvivalens betyder på svenska likvärdighet.[13] Begrepp och ord kan vara ekvivalenta i ytterst olika hänseenden, t. ex. i fråga om betydelse, position i satsen, grammatisk kategori, begynnelseljud och så vidare. Man kan som vi såg i det föregående på så sätt ställa upp ett stort antal ekvivalensklasser. Inom ekvivalensklassen »dimension» t. ex. ryms ord som stor, väldig, enorm, liten, ringa, obetydlig osv. Alla dessa ord har *likhet* med varandra pa grund av sin gemensamma nämnare, »dimension». Det engelska ordet *equivalence* och det franska *équivalence* betyder för övrigt inte bara »likvärdighet», utan också »likhet i betydelse». Det är detta som gör att termerna ekvivalens och likhet ofta används utan åtskillnad.

Inom en ekvivalensklass kan sedan elementen, så länge de behaller sin gemensamma nämnare, gruppera sig så, att de i andra hänseenden blir lika eller olika varandra. Inom ekvivalensklassen dimension finns likhet mellan stor/väldig/enorm, som uppfattas som synonyma, men olikhet mellan stor/liten, som uppfattas som antonyma.

Låt oss nu se på formuleringen av en vanlig *vardaglig* text. Man väljer då element ur samlingar av ekvivalenta uttryck, ekvivalensklasser eller paradigm som Posner uttrycker detta.[14] Grammatiska regler i språket bestämmer sedan i vilken ordning (kontiguitet eller närhet) de valda elementen skall stå. Posner försöker åskådliggöra selektionen ur raden av ekvivalenta uttryck med skissen i figur 1. Figuren åskådliggör *ett* val. Nästa val av element sker på samma sätt, och kombinationen sker längs den i figuren horisontella axeln där orden sedan står intill varandra, i närhet eller kontiguitet.

I vardagsspråket spelar alltså ekvivalensbegreppet en roll bara vid selektionen, vid valet av ord, medan kombinationen av dessa ord enbart baseras på kontiguitet, dvs. bestäms av språkliga ordföljds- och syntaxregler. Vi illu-



Figur 2.

strerade detta tidigare med hjälp av RJ:s resonemang kring ämnet »barnet sover», som slutade med följande »regel» för formulering av vardagsspråk:

Selektionen görs på grundval av ekvivalens, likhet och olikhet, synonymi och antonymi, medan kombinationen, uppbyggnaden av sekvensen, baseras på närhet.[15]

I det *poetiska språket* får däremot ekvivalensbegreppet betydelse även vid *kombinationen* av ord, vid uppbyggandet av meningen. Det är innebörden i RJ:s definition av den poetiska strukturen:

The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.[16]

Posner förtydligar definitionen på följande sätt:

Im poetischen Sprachgebrauch aber bestimmt das Prinzip der Äquivalenz nicht nur das Reservoir der zur Wahl stehenden Ausdrücke, sondern auch die Kriterien des Wählens.[17]

Han söker dessutom visa »projektionen» av ekvivalensprincipen på kombinationsaxeln med en ny figur (figur 2) och ger en kommentar till den:

Elemente aus einer Äquivalenzklasse finden Aufnahme in den Text und werden zu Gliedern der Textsequenz; eine Teilmenge (von Gliedern) des Textes ist nun selber als Äquivalenzklasse anzusehen. *Zwischen gleichartigen Textelementen bestehen Äquivalenzrelationen, die auf dem Rücken der Textsequenz ein Bezugssystem bilden, das die Kontiguitätsbeziehungen überlagert* (min kurs.).[18]

Man kan också uttrycka saken så, att figuren söker visa hur det successiva valet av element, när det styrs av ekvivalensprincipen, resulterar i likhet mellan dessa element på kombinationsaxeln. Det är denna *styrning av valet* som RJ åsyftar med uttrycket »ekvivalensprincipen projiceras på kombinationsaxeln», eller som han uttrycker tanken på många ställen i Linguistics and Poetics:

> similarity is superimposed on contiguity,
> *likhet läggs på närhet.*

Poesins struktur, dess »system av textinterna relationer», utmärks alltså inte enbart av kontiguitetsrelationer, utan också av likhetsrelationer eller, om man så vill, ekvivalensrelationer.

Både Riffaterre[19] och Posner utgår från diktens helhetsstruktur, synen på dikten som ett system av textinterna relationer, då de redogör för RJ:s teorier. Men medan Riffaterre lämnar RJ:s allmänna formulering av den princip som ligger under hela detta system utan vidare kommentar, ägnar Posner sitt kapitel Der Äquivalenzbegriff als Analyseinstrument åt att närmare presentera RJ:s tankar kring denna princip och den poetiska struktur den ligger till grund för. Vi har redan stiftat bekantskap med delar av hans resonemang.

RJ:s utgångspunkt för att bestämma en texts hela estetiska karaktär och även dess delars estetiska funktion är textens struktur, påpekar Posner. Med textens struktur menas även här systemet av textinterna relationer. Dessa relationer är i poesin av ett särskilt slag. För att visa att det mellan elementen i en poetisk text kan existera speciella relationer som »överlagrar» (überlagern) de grammatiska relationerna eller kontiguitetsrelationerna, använder RJ följande exempel: En flicka talar alltid om en viss person som »horrible Harry». På RJ:s fråga varför hon använder *horrible* och inte *dreadful, terrible, frightful* eller *disgusting*, svarar flickan: »Jag vet inte varför, men *horrible* passar bättre in på honom.» Enligt RJ:s kommentar använder flickan omedvetet det poetiska medlet paronomasi (horr-: Harr-).[20]

Detta exempel belyser RJ:s teori och metod. Han ger flickan en klass semantiskt ekvivalenta uttryck att välja mellan och frågar varför hon i detta sammanhang just väljer ordet »horrible». Posner kommenterar detta så:

> Wie sich herausstellt, hat die Sprecherin es bei der Wahl des „passenden" Adjektivs auf *eine Äquivalenzbeziehung zwischen zwei Elementen ihres „Textes"* abgesehen: die phonologische Äquivalenz /hɔri/ : /hæri/ (min kurs.).[21]

Låt oss ytterligare diskutera detta med hjälp av ännu en av Posners skisser.

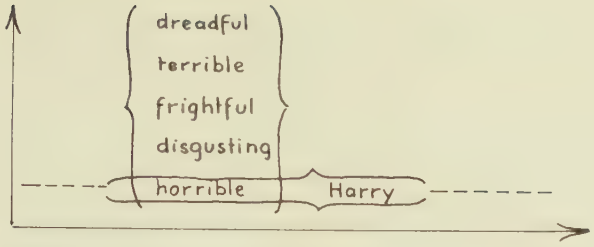
Två olika ekvivalensrelationer är möjliga i varje formuleringsprocess:

1. den »vertikala» ekvivalensen på simultanaxeln mellan alternativa uttryck av vilka ett skall sättas in i ett tomrum i texten,

2. den »horisontella» ekvivalensen på successivitets- eller kombinationsaxeln mellan två olika ställen i textsekvensen. (Figur 3.)

Vi skall kanske här observera att den »vertikala» ekvivalensklassen i detta exempel är semantisk – den innehåller en räcka synonyma ord med »obehaglig egenskap» som gemensam nämnare. Den »horisontella» ekvivalensen ligger däremot i det här exemplet på det fonologiska planet – likheten ligger i de två ordens första stavelse med »begynnelsekonsonant» och »första konsonant efter den betonade vokalen» som ekvivalensklasser.

Själva ekvivalens*klassen* behöver alltså inte överföras, utan *principen* om ekvivalens. Som jag tidigare sade, valet av ord på den »horisontella» axeln,



Figur 3.

kombinations- eller successivitetsaxeln, *styrs* i poesin, till skillnad från vardagsspråket, av en önskan att även på den axeln åstadkomma någon form av likhet. Ekvivalensen projiceras pa kombinationsaxeln, likhet läggs på närhet.

I följden av ord i en dikt utnyttjas alltså ekvivalensprincipen så, att två element ofta blir lika varandra. Dessa likheter mellan element på kombinationsaxeln är vad man brukar kalla *parallellismer.* När element som står i ekvivalensrelation har likhet med varandra (jfr s. 46), utgör de en binär korrespondens. Men i poesin medför ekvivalensrelationerna också att element inom dem, som ej korresponderar med varandra, uppmärksammas: de utgör en binär opposition och star i kontrast till varandra. Påpekas bör kanske, att olikhet mellan element pa kombinationsaxeln är så vanlig – den är ju regel i vardagsspråket – att den observeras och ger en poetisk effekt först då man hade väntat sig en likhet mellan i visst hänseende ekvivalenta element. I poesi medför alltså ekvivalensen enligt RJ:s resonemang antingen symmetri, likhet mellan två element, eller asymmetri, olikhet mellan två element. Parallellismen kan alltså vara antingen positiv, »äkta» parallellism, eller negativ, kontrast. Svaret på de frågor som inledde detta avsnitt:

> Vilket är det empiriska lingvistiska kriteriet på den poetiska funktionen? Och i synnerhet, vilka är de nödvändiga drag som finns i varje stycke poesi?

blir då med hjälp av ekvivalensprincipen: *parallellism.*

Parallellismen är ingalunda nagon ny uppfinning av RJ.[22] Den är ett sedan länge välbekant fenomen – inte minst i rimmets form. RJ nämner själv i Linguistics and Poetics ordet parallellism i samband med rim, som han anser vara

> ett särskilt, förtätat fall av ett mycket allmännare problem, vi skulle till och med kunna säga det grundläggande problemet inom poesi, nämligen *parallellismen.*[23]

Även den av RJ flitigt citerade Hopkins är inne på liknande tankegangar. I Postscriptum heter det:

> Rimmet, som Hopkins med rätta anser vara sammanfattningen av parallellismsystemet i poesin, innefattar ofelbart ett förhållande av antingen ekvivalens eller kontrast mel-

lan ljud och betydelse, lexikalt lika väl som grammatiskt. I rimmet blir detta system av förhållanden särskilt kännbart (*likeness tempered with difference*).[24]

RJ återger vidare i Linguistics and Poetics ett citat från Hopkins, som också stöder vårt resonemang om likhet och olikhet ovan:

Den konstgjorda delen av poesin, kanske vi kan säga allt konstgjort, kan reduceras till parallellismens princip. Poesins struktur kan ses som kontinuerlig parallellism, från de tekniska så kallade parallellismerna i hebreisk poesi och antifonerna i kyrklig musik till den grekiska, italienska eller engelska versens invecklade uppbyggnad. [...] den markerade parallellismen, har med versens struktur att göra – i rytmen, upprepningen av en viss stavelseföljd, i metern, upprepningen av en viss rytmföljd, i allitterationen, i assonansen och rimmet. Nu är denna upprepnings verkan att få till stånd en upprepning eller parallellism, som motsvarar den i orden eller tanken och, om vi tar det i stort och snarare talar om tendenser än oföränderliga resultat, åstadkommer en mera markerad parallellism – vare sig det gäller att den är mera utarbetad eller mera framhävd – en mera markerad parallellism i orden och betydelsen ... Till den markerade eller abrupta sortens parallellism hör å ena sidan metafor, parabel, liknelse etc., där effekten söks i tingens likhet, och å andra sidan antites, kontrast etc., där den söks i olikhet.[25]

Hopkins snuddar här vid en grundläggande och viktig tanke, som RJ har vidareutvecklat, nämligen att parallellism kan förekomma på alla språkets nivåer. I ett förtydligande av citatet ovan belyser RJ hur stor vikt han lägger vid ekvivalensbegreppet som grund för parallellismen i poesin. Vi skulle här kunna se ekvivalensen som den viktigaste relationen över huvud taget i den poetiska strukturen:

Kort sagt: en ljudmässig ekvivalens, som projiceras in i sekvensen som dess konstitutiva princip, innebär oundvikligen en betydelsemässig ekvivalens, och på varje språklig nivå framtvingar varje konstituent i en sådan sekvens någon av de två ömsesidigt relaterade upplevelser som Hopkins så träffande definierar som »jämförelse för likhetens skull» och »jämförelse för olikhetens skull».[26]

Enligt RJ:s kommentar ovan och enligt många liknande kommentarer i Linguistics and Poetics skulle alltså ekvivalens på ljudplanet vara utgångspunkten, den poetiska strukturens princip. De ord som på ljudplanet sammanbinds genom ekvivalens till rytmiska, metriska sekvenser, till allitteration, assonans eller rim, tycks därigenom få ett självklart samband på betydelseplanet. Detta medför i sin tur parallellism på detta plan, då vi uppfattar ordens respektive betydelser som sammanlänkade sinsemellan antingen genom likhet – t.ex. det slag av parallellism som vi kallar metafor eller liknelse – eller genom olikhet, t.ex. antites, kontrast eller motsats. Eller med Hopkins nyss citerade ord:

Nu är denna upprepnings [dvs. parallellism på ljudplanet] verkan att få till stånd en upprepning eller parallellism, som motsvarar den i orden eller tanken ...[27]

Parallellismen är med andra ord det karakteristiska mönster som RJ ser i

det poetiska språket eller, om vi så vill, ett belägg för den poetiska funktionen. Riffaterre har lyckats uttrycka detta samlat och enkelt, varför jag citerar honom:

C'est ainsi que les mots se combinent en séquences rythmiques, allittératives et rimées en raison de leur équivalence sonore, ce qui établit inévitablement des équations sémantiques entre ces mots; leurs significations respectives sont donc perçues comme reliées entre elles par similarité (d'où une métaphore ou comparaison) ou par dissimilarité (d'où une antithèse).

Ce qui revient à dire que la récurrence de formes équivalentes, le *parallélisme,* est le mode de relation fondamental sous-jacent à la poésie.[28]

Genom parallellism sammanbinds alltså två språkliga nivåer, i detta fall ljudplan och betydelseplan. Men som ett senare kapitel kommer att visa, kan parallellism förekomma på *alla* språkets nivåer som »mode de relation fondamental», och ekvivalensprincipen bidrar alltså till att sammanbinda poemets olika nivåer till en strukturell enhet, ett system av textinterna relationer.

Denna så kallade ekvivalensprincip skulle jag till slut vilja formulera så: i poesin läggs ekvivalensrelationer ovanpå språkets vanliga kontiguitetsrelationer, och på språkets alla nivåer ger då likhet mellan ekvivalenta element en positiv parallellism, medan olikhet mellan ekvivalenta element ger en negativ parallellism, ofta kallad kontrast.

Grammatikens roll i poesin

De närmast föregående avsnitten sökte visa hur RJ:s resonemang kring språkets poetiska funktion leder fram till parallellismen som den för poesin mest utmärkande strukturen. Denna parallellism förekommer på språkets alla nivåer. Hittills har nämnts ljudnivån och den semantiska nivån, men RJ:s kanske viktigaste bidrag till den strukturalistiska diktanalysen, men också – som referatet av debatten senare kommer att visa – det mest ifrågasatta, gäller parallellism på diktens grammatiska nivå. Sina omdiskuterade teorier om grammatikens roll i poesin redogör han för i artikeln Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, vars huvudtankar jag här vill referera.[1]

RJ ger som bakgrund till sitt resonemang i artikeln en beskrivning av språket som en objektiv strukturell realitet och skiljer därvid mellan frasens yttre, materiella sida och dess inre, relationella. Med den materiella menar han orden och vad de står för, med den relationella menar han satsens uppbyggnad. Man kan också tala om dessa ting som språkets lexikala nivå och dess grammatiska nivå. Han skiljer alltså »med en mera teknisk terminologi, mellan språkets lexikala och grammatikaliska aspekter»[2] eller, kan vi tillägga med en strukturalistisk terminologi, mellan element och relationer.

Det materiella kan skifta utan att det relationella rörs, och tvärtom. RJ

stöder sig därvid på Edward Sapirs iakttagelse från 1921. Sapir menar att två fraser som *bonden dödar ankungen, mannen tar kycklingen* exakt motsvarar samma modell, att de *är i grunden samma fras* och att de bara skiljer sig i fråga om det yttre, de materiella begreppen, dvs. orden och deras betydelse. De båda fraserna uttrycker alltså samma relationella begrepp på samma sätt. Nu kan frasen ändras på en rent relationell nivå, dvs. samma ord kan användas men sättas i andra relationer.

Om vi ger vissa av satsens termer en annan position i det syntaktiska mönstret och t.ex. ersätter ordföljden »*A* dödar *B*» med den omvända »*B* dödar *A*», så förändrar vi ingenting i de materiella begreppen utan bara deras inbördes relationer.[3]

De begrepp och den nivå som RJ ägnar speciellt intresse i artikeln är alltså de *relationella begreppen* eller den *grammatiska nivån*. Redan från början görs ett viktigt påpekande angående de kategorier som bör användas i grammatisk analys: de måste vara »inneboende konstituenter i den verbala kod som manövreras av språkets utövare»,[4] dvs. inte några av lingvister godtyckligt valda kategorier utan kategorier inneboende i språket. Med hjälp av dessa kategorier uttrycker vi verkligheten. Samma verklighetsunderlag kan dock uttryckas på olika sätt. RJ ger följande exempel:

En skillnad i grammatiska begrepp innebär inte med nödvändighet en skillnad i det sakförhållande som refereras till. [...] Ett och samma sakförhållande återges av följande satser: *Lögn* (eller *ljugandet* eller *att ljuga*) *är en synd, Att ljuga är att synda, Lögnare syndar* (eller *är syndiga* eller *är syndare*), eller med en generaliserande singularis *Lögnaren syndar* (eller *är syndig* eller *är en syndare*). [Det är bara framställningssättet som är olika.] I princip kan samma ekvationella påstående uttryckas med hjälp av aktorer (*lögnare, syndare*) eller aktioner (*ljuga, synda*) ...[5]

Här hänvisar RJ ånyo till Sapir, som menar att just ordklasserna är exempel på sådana språkliga grundbegrepp med vars hjälp vi bygger upp verkligheten enligt *olika formella modeller*, och som f.ö. funnit fundamentala typer av referenter vilka utgör naturlig bas för ordklasserna.

RJ hänvisar i detta sammanhang också till Bentham, som ansåg att »de språkliga fiktionerna», de tänkta språkliga grundbegrepp med vars hjälp vi kategoriserar verkligheten, till sin existens var helt beroende av språket:

Språkliga fiktioner skulle varken »förväxlas med realiteter» eller tillskrivas språkforskarens skapande fantasi; det de »har att tacka för sin existens» är faktiskt »språket ensamt» och i synnerhet »utsagans grammatiska form» som Bentham uttryckte det.[6]

Den nödvändiga roll som de grammatiska begreppen innehar ställer oss inför så svårlösta problem som relationerna mellan å ena sidan deras verklighets- och kunskapsvärde och å andra sidan den »språkliga fiktionen». RJ ger i artikeln inget svar på dessa frågor, men visar, med en hänvisning till Sapir, på det område där de grammatiska kategorierna, »klassificeringsreglerna», får sin mest pregnanta betydelse, nämligen dikten:

i diktningen (*fiction*), i ordkonsten realiseras de språkliga fiktionerna fullt ut. Det är alldeles klart att grammatiska begrepp [...] finner sin vidsträcktaste användning i poesin, den mest formaliserade av språkets manifestationer.[7]

Poesin är alltså enligt citatet språkets mest formaliserade yttring. Då RJ själv inte ger någon närmare förklaring till ordet »formaliserad», får gissningsvis antagas att ordet här inte har betydelsen »stelnad i viss form» utan snarare har sitt ursprung i den ryska formalismens syn på det litterära verket som »form», som det estetiskt bearbetade språkliga materialet. I poesin kan alltså språkets hela formregister utnyttjas i estetiskt syfte.[8]

RJ fortsätter sitt resonemang: allteftersom språkets poetiska funktion tar överhanden över den strikt kognitiva, som är den övervägande i vardagsspråket, blir den senare här mer eller mindre bortskymd. På detta sätt kan han ansluta sig till Sidneys bekanta uttalande om att poeten aldrig kan ljuga eftersom han aldrig har påstått något. En konsekvens av detta vore då enligt Benthams tankegång att »les Fictions du poète ne sont que sincérité».[9] Det samband mellan FICTION och FICTIONS LINGUISTIQUES som antyds genom versalerna i RJ:s franska version skulle då kunna ses – förutom som en eventuell ordlek – som ett försvar för sanningshalten, äktheten i det som är påhittat, uttänkt, det som saknar verklig existens, nämligen dels dikten, dels de i dikten använda språkliga fiktionerna.[10]

Som ett konkret exempel på resonemanget i denna ytterst svårtolkade passage om de språkliga fiktionernas förverkligande i poesin kan man kanske se RJ:s tydning av en rad i ett poem av Majakovskij:

> и жизнь хороша, и жить хорошо
> »i žizn' choroša, i žit' chorošó»

Versraden lyder i den franska översättningen: »et la vie est bonne, et il est bon de vivre». Mellan de två samordnade påståendesatserna finns, som RJ påpekar, ingen skillnad *på det kognitiva planet*. De »betyder» samma sak, deras verklighetsbakgrund är densamma. Vi känner igen hans tankegång från citatet om »lögnen»: *lögn* och *att ljuga* är i verkligheten samma sak, men i språket tänks de båda uttrycken som olika formella modeller. Med hjälp av olika språkliga fiktioner, dvs. inomspråkliga tänkta kategorier, beskriver alltså språket samma verklighet på två olika sätt.

När det gäller poesin märks dock en tydlig skillnad mellan dessa två olika »formella modeller», menar RJ. Den första satsen »et la vie est bonne» ger en metonymisk bild av livet som sådant, betraktat i sig, i stället för de levande människorna, »det absoluta i stället för det konkreta», vilket åstadkoms genom den språkliga fiktion som får till uppgift att uttrycka tanken som ett substantiv och därigenom förvandla den till ett väsen, hypostasera den. Den andra satsen däremot »et il est bon de vivre» ses som en process och ställs av RJ i kontrast till den föregående på följande sätt:

I motsats till första satsen med dess predikativa adjektiv av samma personifierbara feminina genus som subjektet, återger den andra satsen med dess imperfektiva infinitiv och med en neutral subjektlös form som predikat en ren process utan någon som helst inskränkning eller överföring och med en öppen plats för en dativus agentis.[11]

Enkelt uttryckt tycks alltså RJ med detta exempel vilja visa hur i poesin två olika uttryckssätt för samma verklighetsunderlag upplevs på två olika sätt. Verkligheten ändras inte, men de inomspråkliga tänkta kategorierna, »de språkliga fiktionerna», ger olika nyans och poetisk innebörd åt samma tankegång.

RJ för därefter över diskussionen till den egentliga parallellismen, denna gång på det grammatiska planet. Han hänvisar åter till Gerard Manley Hopkins och dennes påpekande att återkomsten av samma grammatiska figur är, liksom återkomsten av samma ljudfigur, det poetiska verkets konstitutiva princip. Denna grammatiska parallellism märks tydligast i poesi där närliggande metriska enheter kombineras till par eller trepar, som i litteratur där parallellism är *kanonisk*, dvs. utgör regel, nämligen i Bibeln, med rötter i gammal kananeisk tradition, eller i ryska folksånger, i kinesisk poesi m. m. Sapirs ovan nämnda definition av fraser med samma relationer »att de i själva verket är en och samma fundamentala sats och bara skiljer sig åt genom sin materiella utstyrsel»[12] passar enligt RJ exakt på sådana närliggande sekvenser.

Den grammatiska figur som RJ i detta fall talar om tycks alltså vara en syntaktisk helhet, en fras. Om denna figur upprepas i två närliggande versrader, blir resultatet vad RJ kallar »kanonisk parallellism» efter de litteraturer där sådan parallellism är regel, dvs. de båda versraderna har samma syntaktiska uppbyggnad, samma relationella mönster, är »samma fras». RJ ger också i sin artikel prov på kanonisk parallellism, bl. a. i ryska folksånger. Men han har i andra artiklar visat att samma syntaktiska, »kanoniska» parallellism kan förekomma i litteratur där den annars *inte* är regelmässigt förekommande. Ett tydligt exempel på detta slags grammatiska parallellism finner vi i hans artikel om Brechts poem Wir sind sie. RJ skriver där på följande sätt om kören Lob der Partei:

körnumret *Lob der Partei* [...] har [...] till uppgift att spela en rent organisatorisk, strategisk roll. Detta i sin tur sammanhänger med författarens krav på att »undvika melodisk brokighet» [...] Ovannämnda korals strävan efter enhetlig form kommer till uttryck i en *kanonisk*, sant biblisk *parallellism* (min kurs.), som ligger till grund för de första fyra tvåradingarna [...]:

Der Einzelne hat zwei Augen
Die Partei hat tausend Augen

Die Partei sieht sieben Staaten
Der Einzelne sieht eine Stadt [...]

Förutom av den strängt grammatiska och lexikaliska symmetrin sammansvetsas varje verspar av en trefaldig ljudupprepning ...[13]

Roland Posner ger en noggrann beskrivning av detta slags grammatiska parallellism när han i sin definition av begreppet parallellism utgår från just kören Lob der Partei. Då han samtidigt vill visa ekvivalensprincipens betydelse för detta begrepp, arbetar han på ett mer »tekniskt» sätt med ekvivalenskriterier och till dem hörande ekvivalensklasser. Men hans resonemang ger ändå en bild av den grammatiska parallellism som RJ kallar kanonisk.

Posner demonstrerar sin tankegång på de två första raderna i kören:

Der Einzelne hat zwei Augen
Die Partei hat tausend Augen

och börjar med att bestämma ordens position genom att numrera dem i ordningsföljd inom varje versrad. Med hjälp av två olika slag av ekvivalenskriterier, av vilka det ena sammanför ord med samma funktion i satsen, dvs. subjektsuttryck, objektsuttryck, verb, och det andra sammanför ord med samma egenskaper, dvs. uttryck som används om ett antal människor, betecknar mänskliga attribut eller äganderelationer, får han fram till dessa kriterier hörande ekvivalensklasser, vilka visar sig ha *samma position*, dvs. omfattar samma del av textsekvensen och alltså är »koextensionella». Utifrån detta visar han sedan den genomförda parallellismen i tvåradingen: hur varje klass innehåller två ekvivalenta element (ett i den första diktraden och ett i den andra) som står parallellt till varandra i texten, och hur också de två olika slagen av ekvivalensklasser är parvis ekvivalenta, då de ju omfattar samma del av textsekvensen.

Den definition av begreppet parallellism som Posner ger står i överensstämmelse med beskrivningen ovan: parallellism låter sig alltså definieras som

> ... Koextensionalität zweier verschieden definierter Äquivalenzklassen, deren eine entweder die Position oder die Funktion ihrer Elemente in grösseren Textsegmenten zum Äquivalenzkriterium hat. „Koextensionalität" bezeichnet hier nicht „Identität der Klassenextensionen", sondern „Äquivalenz der Klassenextensionen in Bezug auf die zugeordneten Textstücke (d.h. Teile der Textsequenz bzw. Abschnitte auf der Achse der Kombination)".[14]

Posner tillägger att denna definition gäller parallellism »zumindest in seinem üblichen Gebrauch". Detta »vanliga bruk» skulle då stämma med det slags grammatiska parallellism som RJ kallar kanonisk. Denna skulle kanske också kunna kallas syntaktisk, som jag nämnde i början av detta resonemang, eftersom de två versraderna exakt motsvarar samma syntaktiska mönster, är i grunden samma fras och bara skiljer sig till sin yttre, materiella sida. Eller med Sapirs ord: »de ger på ett identiskt sätt uttryck åt identiska relationsbegrepp.»[15]

Men RJ:s uppfattning om grammatisk parallellism stannar inte vid syntaktisk parallellism mellan hela fraser. Den sortens parallellism har redan många uppmärksammat, menar RJ, och hänvisar till J. Gonda, som skrivit om »le

style oraculaire» i Vedasångerna,[16] till W. Steinitz, som utforskat den kanoniska grammatiska parallellismen i finsk-karelsk folkdiktning,[17] till specialister som ägnat sig åt Bibelns »parallellismus membrorum» m.fl.[18] Den grammatiska parallellismen skulle f.ö. inte kunna ha så stor betydelse i poesin om den enbart begränsades till upprepning av likadana hela fraser. RJ skriver i artikeln om Brechts dikt Wir sind sie: »Men även i de versifieringssystem, där den grammatiska parallellismen inte är något obligatorium, spelar den utan tvivel en kardinalroll vid versernas uppbyggnad och komposition.»[19]

Den grammatiska parallellism som han över huvud taget särskilt betonar tycks mig liksom här snarare vara upprepning av enskilda uttryck och grammatiska begrepp, alltså »figures de grammaire» av mindre omfång, eller morfologisk parallellism. Bland de programmatiska teser av Steinitz, som RJ menar är giltiga vid studiet av parallellism i all litteratur finner vi följande: »Det är också mycket viktigt att fastslå, *vilka grammatiska kategorier* det är som parallelliseras» (min kurs.).[20] Antagandet stöds också pa manga sätt av RJ:s resonemang i fortsättningen av artikeln Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie. Med utgangspunkt i ett Hopkins-citat fran 1865 understryker han t.ex. det väsentliga i denna »nya» syn på grammatisk parallellism i poesin:

> Enligt ett av Hopkins' mest glänsande bidrag till poetiken, hans uppsats *On the origin of beauty* från 1856, känner vi väl till sådana kanoniska, »i parallellismer parade» strukturer som möter i den hebreiska diktningen; »den betydelsefulla roll däremot som uttryckets parallellism spelar i vår poesi är inte lika välkänd: jag tror den kommer att förvåna envar som blir uppmärksammad på den». Bortsett från några isolerade undantag [...] är den roll den »grammatiska figuren» sedan äldsta tider spelat i all världens diktning, ännu hundra år efter det att den först påpekades av Hopkins, alltjämt lika överraskande för litteraturforskaren. Den antika och medeltida poetiken förråder en viss insikt i poesins grammatik och var benägen att skilja mellan lexikaliska troper och grammatiska figurer (*figurae verborum*), men dessa försagda aningar har sedermera blivit bortglömda.[21]

RJ:s uppräkning av de grammatiska kategorier som han anser kan parallellställas i poesin talar också för förekomsten av parallellism mellan »mindre» grammatiska figurer:

> Av grammatiska kategorier som utnyttjas för parallellismer och kontraster återfinns faktiskt alla ordklasser, både de som har och de som saknar böjning, alla numerus, genus, kasus, komparationsgrader, tempus, aspekter, modus, genera verbi, klasser av abstrakta och konkreta ord, animata och inanimata, appellativer och egennamn, jakande och nekande, finita och infinita verbformer, definita och indefinita pronomina, bestämda och obestämda artiklar, och olika syntaktiska element och konstruktioner.[22]

Som ett exempel på denna sorts grammatiska parallellism kan nämnas de förut citerade raderna ur Lob der Partei, som alla börjar med bestämd artikel åtföljd av ett substantiv i nominativ: *Der Einzelne, Die Partei, Die Partei, Der Einzelne.*

Att dra en bestämd skiljelinje mellan två slag av grammatisk parallellism utifrån RJ:s teoretiska resonemang i ämnet är kanske inte motiverat. Det viktiga för honom tycks snarare vara att betona den grammatiska parallellismens roll i poesin över huvud taget. Men som vi har sett syftar han härvidlag inte bara på den sedan länge kända »kanoniska» parallellismen, utan i än högre grad på den hittills obeaktade parallellism som uppstår genom förekomsten av ekvivalenta grammatiska begrepp. Man skulle kanske som slutsats kunna säga, att RJ:s uppfattning av grammatisk parallellism i poesin väl motsvarar den definition, som Shipley ger av begreppet parallellism i Dictionary of World Literary Terms: »*Parallelism:* 1) Balanced return of structure as in Hebrew verse, cf Canaanite 2) A species of repetition q.v. It may be of sound, or structure, or of meaning; usually the several segments are of approximately the same weight or length.»

I sin vidare utveckling av temat grammatisk parallellism i artikeln Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie stöder sig nu RJ på den definition han gav i Linguistics and Poetics av begreppet poetisk struktur och som jag i ett tidigare avsnitt försökt redogöra för, nämligen »den poetiska funktionen för över ekvivalensprincipen från selektionsaxeln till kombinationsaxeln», dvs. det för poesin karakteristiska är teoretiskt sett »similarity superimposed on contiguity», likhet lagd på närhet. RJ ser ju i sin definition av poetisk struktur ekvivalensen som den grundläggande principen och följaktligen parallellismen som det karakteristiska poetiska konstgreppet. Han menar nu, att detta gäller även grammatiken, dvs. *varje märkbart upprepande av en grammatisk figur* blir poetiskt verksamt:

> Det kan hävdas att similaritet i poesi läggs ovanpå kontiguitet och att följaktligen »ekvivalensen upphöjs till konstitutiv princip för sekvensen». Varje iakttagbar upprepning av grammatiska begrepp blir här ett effektivt poetiskt grepp.[23]

Studerar man detta noggrant finner man överallt på det grammatiska planet antingen *symmetri* eller *asymmetri*. Man överraskas, säger RJ, av

> oväntade, slående symmetrier och antisymmetrier, balanserade strukturer, verkningsfulla anhopningar av ekvivalenta former och iögonenfallande kontraster, slutligen genom stränga restriktioner i repertoaren av de i dikten använda morfologiska och syntaktiska konstituenterna, inskränkningar som å andra sidan tillåter oss att nära iaktta det mästerliga samspelet av faktiskt föreliggande konstituenter.[24]

Läsaren förnimmer också den poetiska effekten, men omedvetet, menar RJ och citerar åter Sapir:

> varje sensibel läsare känner [...] instinktivt, »utan minsta ansats till medveten analys», den poetiska effekten och den semantiska laddningen hos dessa grammatiska anordningar ...[25]

RJ visar vidare hur poeten tvingas att alltid ta hänsyn till grammatiken. Detta påstående gäller vare sig han använder ett medvetet grammatiskt skriv-

sätt, lämpligt för parallellismer, eller ett medvetet ogrammatiskt, då han söker »un beau désordre». RJ gör här en jämförelse med en tavla, som kan vara antingen geometriskt eller antigeometriskt uppbyggd. Hela tiden måste konstnären vara medveten om grammatiken respektive geometrin, vare sig han utnyttjar den eller ej.

Släktskapen mellan grammatik och geometri diskuteras mer ingående i fortsättningen av artikeln. Grammatiken är lika abstrakt som geometrin, menar RJ, med hänvisning dels till den amerikanske språkforskaren Benjamin Lee Whorf som beskriver frasstrukturernas abstrakta karaktär som »en 'geometri' som behandlar de formprinciper som är karakteristiska för varje givet språk», dels – i detta sammanhang något förvånande – till Stalin, som i en polemik uttalade följande strukturalistiska synpunkt:

»... I detta avseende liknar grammatiken geometrin som, när den utfärdar sina lagar, abstraherar från de konkreta föremålen, behandlar föremålen som kroppar berövade konkreta egenskaper och definierar deras ömsesidiga relationer inte som konkreta relationer mellan bestämda föremål utan som relationer mellan föremal i allmänhet, nämligen relationer berövade varje konkret innehåll». Den mänskliga tankens abstraktionsförmåga, som – enligt de båda citerade författarnas åsikt – underligger både de geometriska relationerna och grammatiken, lägger enkla geometriska och grammatiska figurer [ovanpå ordet, som nöjer sig med att »måla» de enskilda föremålen,] och ovanpå de konkreta lexikaliska »ingredienserna» i ordkonsten ...[26]

RJ påpekar vidare att poesins grammatiska vävnad har olika karakteristiska drag för varje epok, för varje skald, ibland t. o. m. för varje dikt. Han demonstrerar detta på en hussitisk stridssång, vars tredelning i sekundära strofiska enheter eller *membra* baseras på en grammatik som motsvarar den gotiska geometrin från samma tid. Exemplet har sitt intresse eftersom diskussionen av *membra*, som grundar sig på speciella egenheter inom stroferna, »similarités horizontales», och som resulterar i uppdelning av dikten i diagonaler, uppåtgående och nedåtgående, har en direkt motsvarighet i analysen av Baudelaires Les chats. I analysen av den tjeckiska sångens grammatiska textur visas, menar RJ, förutom sambandet mellan grammatikens funktioner i poesin och de geometriska förhållandena i konsten, också hur ett poetiskt verk använder nya grepp, dvs. hur i detta fall den hussitiska stridssången från den gotiska epoken har ärvt de två slag av grammatisk parallellism som enligt Hopkins terminologi kallas »jämförelse för likhetens skull» och »jämförelse för olikhetens skull». En uppgift vid analysen blir sedan att utforska hur kombinationen av dessa två huvudsakligen grammatiska grepp har möjliggjort för poeten att ge dikten en övertygande gestaltning.

Denna avslutning av RJ:s artikel Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie kan också tjäna som avslutning för min redovisning av RJ:s primära och grundläggande teorier angående begreppet »literaturnost'». Han har i denna artikel redogjort för de första stegen mot en poesins grammatik, vars

praktiska tillämpning min granskning av hans analyser visar, och vars mottagande debatten kring Les chats och RJ:s eget Postscriptum ger besked om längre fram. Då samma teorier framförs angående andra språkliga nivåer, främst då ljudplanet, i den tidigare diskuterade artikeln Linguistics and Poetics, kan denna avslutning sägas sammanfatta artiklarnas syn på vad som gör dikten till dikt: att de litterära kvaliteterna i hög grad ligger i verkets språk och uppbyggnad.

Att *parallellism* enligt RJ är den bärande principen för denna uppbyggnad torde framgå av den långa teoretiska redovisningen i detta kapitel. Då många deltagare i debatten kring Les chats anklagat RJ för att enbart se till poesins grammatiska plan, kan här vara på sin plats att understryka hans syn på parallellismen som karakteristiskt språkligt medel på *alla* språkliga nivåer i dikten. Att den grammatiska nivån i så hög grad betonats av RJ beror snarare på att den tidigare har försummats i diktanalys, inte på att han skulle mena att den vore den enda viktiga.

Men vill man ge en förklaring av diktens uppbyggnad till en helhet räcker det inte att bara ta hänsyn till de språkliga fiktionernas förverkligande i poesin eller till parallellismen använd på *skilda* språkliga nivåer. De teorier som ligger till grund för den helhetsuppbyggnad av dikten som Les chats-analysen presenterar, framförs, utom i RJ:s egna skrifter, i allmän strukturalistisk debatt. Då Claude Lévi-Strauss, RJ:s medarbetare, inleder analysen med en övergripande förklaring av deras tillvägagångssätt, spelar han en viss roll. Det är om denna strukturella helhetsuppbyggnad, som det följande kapitlet kommer att handla.

V. Dikten som en helhet

En noggrann undersökning av diktens språk enligt de teorier som presenterades i de föregående kapitlen är närmast att betrakta som en nödvändig grund för en analys. Vad RJ ytterst vill nå är dikten som en helhet, diktens struktur, genom en undersökning av diktens olika språkliga plan, vilket till en del kan belysas med följande ord ur Postscriptum:

> Poesin ställer i relief de konstruktiva elementen på alla språkliga plan, från nätet av distinktiva drag ända till organisationen av hela texten. Förhallandet mellan signifiant och signifié fungerar på alla språkliga nivåer och får ett särskilt värde i versen, där den poetiska funktionens inåtvända karaktär når sin höjdpunkt. Det är, för att säga det i Baudelaireska termer »en komplex och odelbar totalitet», där allt förblir »'significatif, réciproque, converse, *correspondant*'» ...[1]

Innan vi närmare behandlar RJ:s helhetssyn på dikten, vill jag dock som bakgrund och utgångspunkt något utförligare än tidigare beskriva den totalitetstanke som kännetecknar strukturalism av alla slag och riktningar.

Michael Lane ger i sin inledning till antologin Structuralism, A reader en instruktiv beskrivning av strukturalismens totalitetstanke:

> Probably the most distinctive feature of the structuralist method is the emphasis it gives to wholes, to totalities. Traditionally, in Anglo-American social science, structure has been used as an analytical concept to break down sets into their constituent elements, an essentially atomistic exercise. As structuralists understand and employ the term, a new importance has been given to *the logical priority of the whole over its parts* (min kurs.). They insist that the whole and the parts can be properly explained only in terms of the *relations* that exist between the parts. The essential quality of the structuralist method, and its fundamental tenet, lies in its attempt to study not the elements of a whole, but *the complex network of relationships that link and unite those elements* (min kurs.).[2]

Helheten är alltså enligt gängse strukturalistiskt synsätt en byggnad bestående av element och relationerna dem emellan. Denna helhet kan inte förstås utifrån elementen eller delarna enbart; den kan, som Lane påpekar, bara förklaras utifrån de *relationer* som existerar mellan delarna. Det »komplexa nätverket av relationer» som Posner och Riffaterre nämnde, förenar alltså i en dikt elementen eller delarna till en helhetsstruktur.

Johan Fjord Jensen ger i sin redogörelse för nykritiken en beskrivning av dess helhetsuppfattning av dikten och de relationer som bygger upp den till en strukturell helhet. Med reservation för att det som sägs gäller nykritiska

synsätt, som trots släktskap med här behandlade strukturalistiska tankegångar ej är identiska med dessa,[3] kan denna beskrivning användas för att skildra en tänkt eller möjlig »uppbyggnadsprocess»:

Till grund för den nya kritikens strukturuppfattning och litterära analyser ligger alltså uppfattningen av diktverket som en hierarki av *överordnade och underordnade helheter*. Nederst har vi de många ord, till vilka det vid en isolerad granskning bara undantagsvis knyter sig en estetisk verkan. [...] Men orden ingår i kombinationer, varigenom de mindre tecken- och stilenheterna bildas, helheter som i sin tur ingår som element i större helheter. Till dem är knuten en estetisk effekt, som uppstår på grund av ett kontrast-, parallell- eller koordinationsmässigt samspel med andra helheter i verket. Mellan de på så sätt skapade överordnade helheterna kan det uppstå nya effektbärande förbindelselinjer, varigenom nya helheter bildas. Salunda byggs verket upp i ständigt nya, varandra korsande kombinationer. Dessa kombinationer kan uppstå inom samma skikt såväl som mellan helheter inom olika skikt; de kan spänna från verkets ena ända till den andra, och de kan uppstå mellan olikartade estetiska kategorier [...] Genom oavbruten kombination av mer och mer överordnade helheter når man till slut fram till verkets syntes, till den slutliga enheten som alla de underordnade helheterna strävar i riktning mot.[4]

Helheten har vidare, enligt Lane, »prioritet över delarna». Ytterligare en anmärkning, denna gång av Piaget, kan vara av betydelse för förståelse av totalitetens natur:

Le caractère de totalité propre aux structures va de soi, car la seule opposition sur laquelle tous les structuralistes sont d'accord [...] est celle des structures et des agrégats, ou composés à partir d'éléments indépendants du tout. Une structure est certes formée d'éléments, mais ceux-ci sont subordonnés à des lois caractérisant le système comme tel; et ces lois dites de composition ne se réduisent pas à des associations cumulatives, mais *confèrent au tout en tant que tel des propriétés d'ensemble* (min kurs.) distinctes de celles des éléments.[5]

Piaget jämför här med talsystemets strukturella uppbyggnad, där hela tal i ordnad form uppvisar strukturella egenskaper som »grupper», »kroppar», »ringar», dvs. sådana som skiljer sig från egenskaperna hos varje individuellt tal. Den egenskap som tillkommer måste vara att tillhöra en »grupp» etc.[6]

Kanske kan denna anmärkning av Piaget stå som saklig bakgrund till den »syntetiska» uppfattning av dikten som Johan Fjord Jensen anser vara karakteristisk för strukturteorin:

Strukturteorin kan därför med lika stor rätt karakteriseras som *»helhetsteorien»*, och kärnan i den är att *allt inom diktningen samverkar i en enda totalstämning eller en enda totalmening.*[7]

Vilka är då RJ:s synpunkter på dikten som en strukturell helhet? Hur ser de relationer ut som bygger samman elementen i dikten till en struktur, en helhet?

Ett svar på denna fråga kan vi få i Postscriptum, där RJ sammanfattar på följande sätt – åter i samband med Hopkins:

... Hopkins hade vid tjugo års ålder modet att ta itu med de mest invecklade problem, sådana som *versens struktur* och *principen om parallellismen* som grundval för alla ordkonstens *strukturella egenskaper*. I denne geniale students »Platonic Dialogue» ställer en av interlokutörerna frågan: *Vad är då en strukturell enhet?* – och enligt det svar som följer, *är sonetten ett exempel på en sådan*. Hopkins inbjuder till studium av *det system av parallellismer* som bildar en dikt och *den underordning* som förenar dem inbördes.[8]

Som svar är detta citat för vår del mycket upplysande: dels nämner RJ, stödd på Hopkins, sonetten som ett utmärkt exempel på strukturell helhet, vilket kan vara värt att minnas beträffande valet av dikt för »programanalysen», nämligen sonetten Les chats, dels förklarar han uppbyggnadsprocessen, kortfattat men uttömmande. Sambandet med vår tidigare genomgång av RJ:s teorier står här fullt klart: den ekvivalensprincip som i föregående kapitel visades förena olika element i dikten tycks vara den grundläggande relationen i hela diktens struktur. Den parallellism som blir resultatet av ekvivalens mellan olika element sätts nu i system – dikten blir ett »system av parallellismer». Citatet visar vidare att parallellismerna förenas med varandra till ett system genom »underordning». Denna hierarkiska uppbyggnad av dikten belystes redan tidigare av Fjord Jensen, som talade om diktverket som »en hierarki av överordnade och underordnade helheter». Då Posner beskriver denna uppbyggnad i direkt anslutning till RJ:s teorier, dvs. ser den som en ekvivalens mellan ekvivalensklasser, återges i tydlighetens namn hans ord:

Wie das Beispiel des Parallelismus zeigt, können strukturierte Mengen aufeinander bezogener Elemente ihrerseits Elemente von Mengen zweiter Stufe sein, diese wiederum Elemente von Mengen dritter Stufe usw., es ist also mit der Äquivalenz von Äquivalenzklassen zu rechnen. Man kann über einem gegebenen Text ständig neue Äquivalenzklassen höherer Stufe dadurch bilden, dass man die Äquivalenzklassen niederer Stufe unter gewissen Gesichtspunkten höherer Stufe in Beziehung zueinander bringt.[9]

Vi återkommer alltså till diktens helhetsstruktur som ett system av textinterna relationer. Systemet byggs upp med hjälp av ekvivalensprincipen, dvs. genom parallellism mellan olika delar av dikten, till större och större enheter.

I de närmast följande avsnitten ämnar jag granska några av de diktanalyser RJ i praktiken har utfört.[10] Därigenom hoppas jag kunna visa hans tillvägagångssätt och demonstrera hur han låter diktens helhet växa fram. Det bör emellertid understrykas att det är min egen uppfattning av systemet jag lägger fram, då ju RJ själv inte i klartext eller i en samlad framställning har gett hela den teoretiska bakgrunden till sin metod.

Den horisontella dikten

RJ utgar i sina analyser fran symmetriska och asymmetriska uppdelningar av diktens strofer och verser. Dessa uppdelningar är oftast dikotomier, tudelningar, vilka speciellt lämpar sig för analyser av fyrstrofiga dikter. Men i dessa analyser förekommer även trikotomier, tredelningar, vilka kan visa sig fruktbara när man behandlar en sonett med dess olika versantal i kvartetter och terzetter,[1] något som redogörelsen för analysen av Les chats kommer att visa. RJ uttrycker detta själv i sin analys av Dantes sonett Se vedi li occhi miei på följande sätt:

> Det är denna sinnrika blandning av symmetrier och dissymmetrier, och i synnerhet av binära och ternära strukturer på de interstrofiska relationernas plan, som har förskaffat den italienska sonetten dess varaktighet i tiden och dess utbredning i rummet.[2]

Dessa uppdelningar bygger helt på texten. Genom att utgå från strofernas språkliga, speciellt grammatiska, uppbyggnad får han fram olika relationer dem emellan. Dessa relationers grundläggande mönster är med RJ:s terminologi binära korrespondenser och binära oppositioner. Vi skulle här, för att anknyta denna terminologi till min tidigare genomgång, kunna se *binär korrespondens* som en ekvivalensrelation vilken innebär likhet mellan två element, dvs. en positiv parallellism, samt *binär opposition* som en ekvivalensrelation vilken innebär olikhet mellan två element, dvs. en negativ parallellism. I praktiken blir emellertid ordet *parallellism* ofta ett arbetsnamn för den positiva parallellismen och *kontrast* ett arbetsnamn för den negativa parallellismen. Elementen, i detta fall diktens strofer eller delar av strofer, ställs alltså i relation till varandra genom parallellism (binär korrespondens) och kontrast (binär opposition).

Låt oss nu se hur detta teoretiska resonemang ter sig i praktiken. Den i RJ:s analyser vanligaste uppdelningen av diktens strofer är symmetrisk och förekommer i fyrstrofiga dikter. I sin analys av Dantes sonett visar han tydligt mönstret av binära relationer: strofer som är parallella till sin grammatiska struktur ställs mot andra strofer som i sin tur är inbördes parallella. RJ uttrycker på följande sätt sonettens »arkitektoniska kod»:

> Sonetten har samma antal strofer som en fyrstrofig dikt av kvartetter. I båda fallen ligger tre binära oppositioner under *conjugatio stantiarum* (sammanfogningen av strofera) och ger möjlighet att på liknande sätt söka tre typer av korrespondenser mellan de interna strukturerna, och i synnerhet mellan de grammatiska strukturerna, i de fyra strofera. De udda strofera (I, III) kan ställas mot de jämna strofera (II, IV), och inuti vart och ett av dessa par kan korrespondenser komma fram fran en strof till en annan. Ytterstroferna (I, IV) kan arbeta med gemensamma drag, i motsats till de grammatiska karakteristika som tvärtom åstadkommer mittstrofernas enhet (II, III). Slutligen kan begynnelsestroferna (I, II) i sin grammatiska uppbyggnad stå mot slutstroferna (III, IV), som kan finna en enhet i distinktiva likheter. På så sätt äger en fyrstrofig dikt en inneboende möjlighet till tre korrespondensförhållanden mellan sina

sinsemellan avlägsna strofer: udda (I, III), jämna (II, IV), yttre (I, IV) – och likaledes tre korrespondensförhållanden mellan de närliggande strofera: begynnelsestrofer (I, II), slutstrofer (III, IV) och mittstrofer (II, III).[3]

Den symmetriska uppdelningen av strofera i Dantes sonett resulterar alltså i följande mönster: udda strofer som motsvarar varandra ställs mot jämna strofer, ytterstrofer som motsvarar varandra ställs mot innerstrofer, begynnelsestrofer som motsvarar varandra ställs mot slutstrofer. Relationerna mellan strofera motsvarar de binära korrespondenser som utgör den möjliga rimfördelningen i en fyrradig strof. Ett citat ur RJ:s analys av Du Bellays sonett Si nostre vie ger en bild av metoden:

Man finner i förhållandet mellan sonettens fyra strofer de tre typerna av binära korrespondenser i analogi med dem vi får av ett rimpar inom en kvartett [...]: 1) de som kallas på varandra följande eller »platta» (*aabb*), 2) alternerande eller korsande (*abab*), 3) invävda eller omfattande (*abba*). Strofernas samstämmighet eller motsatsställning i en sonett av italiensk eller fransk modell ger oss möjlighet att urskilja tre liknande klasser:
1. FÖLJD (*aabb*): de gemensamma dragen i de båda BEGYNNELSESTROFERNA (kvartetterna) ställer dem mot SLUTSTROFERNAS (terzetternas).
2. OMVÄXLING (*abab*): de båda alternerande strofparen, dvs. UDDA (I och III) och JÄMNA (II och IV) står mot varandra genom sina specifika och särskiljande drag.
3. INRAMNING (*abba*): de båda inramande eller med andra ord YTTRE strofera (I och IV) och de båda inramade eller INRE (II och III) bildar två motsatspar.[4]

Men denna symmetriska uppdelning av en dikt lämpar sig inte bara för fransk och italiensk sonett. Också RJ:s mer pedagogiskt uppställda analys av Shakespeares sonett Th'expence of Spirit följer samma mönster med en uppdelning i tre sorters binära korrespondenser.

Uppdelningsprincipen som sådan – att med utgångspunkt från diktens språkliga struktur se binära korrespondenser mellan diktens strofer – tycks f.ö. vara tillämpbar inte bara på sonetter. Då RJ i Postscriptum med några ord försvarar sin metod att analysera diktens grammatiska uppbyggnad, ger han just denna uppdelningsprincip allmängiltighet beträffande »korta poem». Men själva mönstret är, vilket vi senare kommer att se, inte en gång för alla fastlagt för alla dikter:

Trots alla invändningar är ramen för de grammatiska mönstren, vare sig de innebär upprepning eller motsättning, varken förutbestämd eller »konstruerad *a priori*». Tre grundprinciper tjänar till att sammanföra och åtskilja strofera i korta dikter, men dessa principers hierarki skiftar alltefter dikterna, deras stil och genre och alltefter diktarens eller diktarskolans individualitet. Dessa tre samband mellan strofera baseras – liksom rimmens tre olika fördelningar – på följd (jfr parvisa rim *aa–bb*), omväxling (jfr korsande rim *ab–ab*) och inramning (jfr omfattande rim *ab–ba*).[5]

Viktigt är alltså att märka att RJ i citatet modifierar det ovan fastlagda mönstret: det är inte alltid möjligt att i samma grad uppfatta de tre slagen av

binära korrespondenser mellan en dikts strofer. Rangordningen dem emellan skiljer sig i olika poem. Hans egen analys av Brechts dikt Wir sind sie kan konkretisera det teoretiska uttalandet.

RJ börjar där med att presentera den version av Brechts dikt ur samlingen Lieder, Gedichte, Chöre, som han valt till undersökningsobjekt.[6] Dikten består av fyra strofer av olika längd: strof I och II är fyrradingar, strof III en åttarading och strof IV en femrading. Antalet satser är också olika inom stroferna: de två första stroferna innehåller fyra satser vardera, medan de två sista stroferna innehåller tre. Satserna är vidare av olika typer: den första strofen består av fyra frågesatser, vilka upptar varsin versrad, den andra strofen ger svaren med påståendesatser som också upptar varsin versrad. Strof III och IV slutar vardera med två utropssatser men anspelar också på de tidigare strofernas satstyper genom en frågesats i strof IV och en påståendesats i strof III.

Detta syntaktiska drag avslöjar, tillsammans med en rad andra grammatikaliska egenheter, diktens slutna komposition. Följande schema återger de syntaktiska ekvivalenserna mellan stroferna:

I ???? II ....
IV ?!! III .!![7]

Efter denna presentation av diktens utredigering i diktsamlingen gör RJ som jämförelse en liknande granskning av den äldsta handskrivna versionen av texten till lärostycket Die Massnahme och finner då, trots stora olikheter mellan de båda versionerna i fraga om textens uppdelning i satser och deras fördelning inom stroferna, följande uppdelningsprinciper för dikten:

Fördelningen på grammatiskt olikartade satstyper, och framför allt de grammatiska kategoriernas fördelning inom de fyra stroferna anger entydigt, att dikten är uppdelad i två *par* strofer, ett inledande par och ett avslutande par. De grammatiska överensstämmelserna mellan de båda stroferna inom respektive par kan betraktas som *motsvarigheter inom paret.* Sådana motsvarigheter inom paret finner vi både i inledningsoch avslutningsparet. Å andra sidan kan man också konstatera grammatiska särdrag, som är gemensamma för två strofer ur olika par, dvs. *motsvarigheter mellan paren.* Det är ganska typiskt, att dikten *Wir sind sie* egentligen inte kan uppvisa några grammatiska överensstämmelser mellan de båda udda och de båda jämna stroferna. Däremot finner man gemensamma drag, som förenar andra och tredje strofen resp. första och fjärde strofen. Detta innebär, att de båda strofparen inte förbinds genom direkt symmetri utan genom spegelsymmetri, varvid alla fyra stroferna utgör en sluten grammatisk helhet: den första strofen korrelerar med den andra, den andra med den tredje, den tredje med den fjärde och den fjärde med den första. [...] Det framgår tydligt av jämförelsen mellan satsernas fördelning på strofer i olika utgåvor, att den ursprungliga texten lade huvudvikten vid motsvarigheten mellan par, medan den slutgiltiga versionen föredrar motsvarigheter inom paren.[8]

I uppdelningen av denna dikt visar RJ alltså på två av de tre slags binära korrespondenser i mönstret som vi tidigare diskuterat, nämligen de relationer

som grundar sig på ordningsföljd – »successivité» – dvs. de två första strofera mot de två sista (aa–bb), samt de som grundar sig på omramning – »encadrement» – dvs. ytterstrofer mot innerstrofer (ab–ba). Däremot saknas det tredje slaget av korrespondenser mellan udda strofer mot jämna strofer. Man bör med andra ord här kunna tala om en hierarki mellan de tre relationsprinciperna.

Ytterligare exemplifiering av denna hierarki ger RJ i sin analys av Shakespeare-sonetten, där i stället paren udda strofer/jämna strofer anses tillåta de mest långtgående symmetrier:

> De mångfaldiga förbindelser som förenar å ena sidan de udda strofera och å andra sidan de jämna, liksom kontrasten mellan dessa båda helheter, sätter i gång de mest långtgående symmetrierna i hela sonetten; men nu är det just hierarkin mellan de tre typerna av interstrofiska relationer [...] som individualiserar och åtskiljer de fyrstrofiga dikterna hos vilken litterär hantverkare som helst.[9]

Att dikter med fyra strofer är särskilt tacksamma då det gäller denna symmetriska uppdelning i tre slags binära relationer, kan tyckas självklart. RJ påpekar också att dessa relationer är »virtuellt närvarande i varje fyrstrofig dikt».[10] Det känns frestande att häri se ett skäl till valet av version för analysen av Brecht-dikten: han utgår ju, som Gunnar Brandell påpekat,[11] från en senare fyrstrofig variant i stället för de fem replikblock som förekommer i den första utgåvan av dikten, dvs. då den utgör en del av texten i lärostycket Die Massnahme. Men även dikter med ojämnt antal strofer kan delas upp på detta sätt och mitt antagande ovan motsägs bl. a. av RJ:s analys av Baudelaires Spleen, den sista av Spleen-dikterna i Les fleurs du Mal, där samma uppdelningssätt tillämpas just på en femstrofig dikt. Balansen och symmetrin tycks som RJ ser det bibehållas genom att diktens *centralstrof* sätts i likhets- eller motsatsrelation till samtliga strofpar i de tre ovannämnda slagen av relationer på ett för strofen nästan utplånande sätt:

> De tre *udda* strofera, i motsats till de båda *jämna* strofera, omfattar den centrala kvartetten (III) och diktens båda *yttre* kvartetter, dvs. den inledande (I) och den avslutande (V), vilka står i motsats till de tre *inre* strofera (II–IV). Den centrala strofen står i likhets- och kontrastförhållande å ena sidan till de båda *första* strofera (I, II) och å andra sidan till de båda *sista* (IV, V); och dessa båda strofpar i sin tur på en gång konvergerar och divergerar i sin grammatiska och lexikala byggnad.[12]

Därtill kommer att RJ i sin analys av Brechts dikt ger prov på ytterligare en uppdelning, där resultatet blir just fem symmetriska grupper som grundar sig på diktens satser, dvs. dess syntax. Hans metod begränsas därför inte till enbart fyrstrofiga dikter. Inte heller räcker det att beskriva hans tillvägagångssätt som en uppdelning av en dikt i tre slags binära korrespondenser – något som den fortsatta framställningen kommer att visa.

Den ovan beskrivna uppdelningen av en dikt i symmetriska dikotomier, dvs. tre slags binära korrespondenser, är alltså möjlig att genomföra med RJ:s

metod i alla slags sonetter p. g. a. deras fyrstrofiga karaktär. Som jag emellertid nämnde i början av denna genomgång av RJ:s olika uppdelningar av en dikt, är sonetten ett särfall bland fyrstrofiga dikter genom det olika antalet verser i kvartetter och terzetter (4+4+3+3). En mer ingående diskussion om sonettens speciella natur finner vi i RJ:s ovan nämnda analyser av Dantes och Du Bellays sonetter:

I gengäld erbjuder sonetten viktiga skillnader mot en dikt som består av fyra kvartetter. I den sistnämnda är alla strofema symmetriska, och de tre nyssnämnda slagen av förbindelser kan återfinnas på ett mikrostrukturellt plan, mellan de fyra versraderna i varje strof. Sonetten däremot kombinerar, vad antalet versrader beträffar, en likställighet [»parité»] inuti vart och ett av de två par som bildar de två inledande och de två avslutande strofema, och en olikställighet [»disparité»] mellan dessa båda par.[13]

Genom denna likhet *inom* paren mellan å ena sidan kvartetter, å andra sidan terzetter, och genom denna olikhet *mellan* dessa par vad beträffar strofernas versantal, uppstår naturligtvis dissymmetrier i den uppdelning jag tidigare beskrivit. Om vi ser närmare på denna ovannämnda symmetriska uppdelning i tre slags binära relationer, så blir dessa alltså i sonetten i viss mån asymmetriska. Sonetten är med andra ord *en kombination av symmetrier och dissymmetrier*. Det är just denna blandning av symmetrier och dissymmetrier i relationerna mellan strofer som RJ, i fortsättningen av det ovan angivna citatet ur analysen av Dantes sonett, ansåg vara skälet till den italienska sonettens livskraft.[14] Men också i analysen av Du Bellays sonett understryks betydelsen av denna kombination av en symmetrisk tudelning av sonettens båda hälfter och olikheten mellan dessa hälfter i antalet versrader och deras strofiska fördelning, då den öppnar stora möjligheter för ett samspel av parallellismer och kontraster.[15]

De tre slagen av binära relationer blir därför för sonettens del särpräglade. Paren udda strofer jämna strofer, ytterstrofer/innerstrofer får t. ex. ett gemensamt drag i sin isometriska uppbyggnad: varje par innehåller nämligen en kvartett och en terzett, dvs. sju versrader. Intressantast är paren begynnelsestrofer / slutstrofer, dvs. kvartetter / terzetter, där man finner den största sammanhållningen *inom* paren men också den största kontrasten *mellan* paren:

Sammanhållningen av kvartetterna å ena sidan och terzetterna å den andra stöds av homogeniteten och kontiguiteten i de två strofema inom varje par, medan kontrasten mellan de båda paren förstärks av skillnaden i längd: en åttarading följd av en sexrading.[16]

Denna likhet respektive olikhet medför lätt att sonetten uppfattas som tvådelad. RJ påpekar också att det är speciellt i och genom denna arkitektoniska tudelning som sonettspecialisten Mönch – stödd på A. W. Schlegel – upptäcker det som är mest utmärkande för sonettens inre struktur: den dialektiska spänningen.[17] I analysen av Du Bellays sonett diskuterar RJ mer in-

gående det tekniska förfaringssättet att nå denna dialektiska spänning, eller med andra ord, antitesens betydelse för sonettens struktur. Han hänvisar till Du Bellay-kännaren Vianeys beskrivning av dennes sätt att skriva sonetter. Vianey illustrerar enligt RJ poetens förmåga att bygga sonetter på en antites och att variera detta konstruktionsgrepp genom att hänvisa till sonetter där poeten tydligt ställer de båda terzetterna mot de båda kvarteterna eller de två jämna stroferna mot de två udda.[18] Sonettens dialektiska spänning bör med andra ord vara möjlig att undersöka utifrån RJ:s symmetriska uppdelning av dikten i binära relationer, dvs. då sinsemellan parallella strofer kontrasteras mot andra sinsemellan parallella strofer.

Den symmetriska uppdelningen av sonettens strofer enligt detta mönster bör därför vara en lämplig metod att nå dess struktur *trots* dess asymmetriska byggnad med olika antal verser i kvarteter och terzetter. Resonemanget kan belysas med RJ:s egna ord om ett exempel ur Du Bellays sonett:

I sonett *CXIII* i *L'Olive* har vi ett vackert exempel på den symmetri och antites som varje konstfull sonett enligt Schlegels och Mönchs reflexioner lyckas förena *in höchster Fülle und Gedrangtheit.*[19]

Sonettens speciella symmetriskt–asymmetriska konstruktion tycks göra den lämpad för ytterligare en symmetrisk uppdelning, denna gång i tre delar, en trikotomi, där strofer, eller delar av strofer, ställda i relation till varandra bildar en symmetrisk ternär struktur.

Låt mig exemplifiera tankegången med hjälp av RJ:s tidigare diskuterade analys av Baudelaires Spleen, som visserligen inte är en sonett men som ur RJ:s perspektiv visar sig ha direkt anknytning till sonetten Les chats och därför kan ha speciellt intresse. I Spleen utgör det ojämna antalet strofer (5) utgångspunkt för bl.a. en symmetrisk uppdelning i en ternär struktur efter ett slags centrum-princip. RJ förklarar uppdelningen på följande sätt:

I detta stycke liksom i »Les Chats», en sonett ur samma samling, urskiljer man flera indelningar av texten »som är fullkomligt tydliga både ur grammatisk synpunkt och beträffande de semantiska relationerna mellan diktens olika delar». Bland de rivaliserande principer som styr de olika klassificeringarna av stroferna i »Spleen» finns en symmetrisk trikotomi, som ställer den centrala kvartetten mot de båda föregående och de båda efterföljande kvarteterna och skapar en ekvivalens mellan de båda föregående och efterföljande stroferna (2/2). Denna trikotomi (2+1+2) innebär å andra sidan en olikställighet [»disparité»] mellan de ömsesidigt motsatta jämna och udda stroferna (2/3).[20]

En symmetrisk tredelning av en sonett sätter versraderna 7 och 8 i centrum: dessa bildar vad RJ kallar »ett centralt distikon». Det blir alltså inte längre möjligt att ställa hela strofer utan snarare delar av strofer mot varandra. De övriga versraderna bildar nya konstellationer: rad 1–6 bildar en »sestin» med drag som speciellt utmärker dessa rader, och rad 9–14 bildar en »slutsestin» med för dem karakteristiska gemensamma drag. Detta mönster kan urskiljas

i Shakespeares sonett, menar RJ, och konkretiserar resonemanget med följande ord:

Det är viktigt att notera att de båda sista versraderna i den andra kvartetten skiljer sig från de sex föregående versraderna lika väl som från de sex efterföljande versraderna och bildar ett centralt distikon *sui generis* [...] Var och en av de sex inledande versraderna använder en grammatisk parallellism mellan sina båda halvverser [...] De centrala versraderna saknar varje parallellism av detta slag [...] De sex sista versraderna i sonetten återkommer till den grammatiska (morfologiska och [...] syntaktiska) parallellism som karakteriserade de sex första ...[21]

Det centrala distikonet skiljer sig alltså till sin grammatiska struktur tydligt från den omgivande »ramen», de sex föregående och de sex efterföljande verserna, vilka däremot sinsemellan visar tydliga likheter. RJ anger också klart skälet till denna *kontrast* eller *opposition* i sonettens grammatiska organisation: det är det ojämna antalet verser i de fyra stroferna – i Shakespeares sonett $3\times4+1\times2$ (tre kvartetter och en tvårading) – som framkallar »un semblant de distique central, encadré, de part et d'autre, par deux sixains».[22]

I analysen av Dantes sonett visar RJ förutom den uppdelning i dikotomier som tidigare redovisats, en uppdelning i tre delar med ett centrum bestående av fyra versrader och två omgivande »flyglar» på fem verser vardera. Också här står de centrala versraderna i kontrast till de fem som föregår och de fem som följer, vilka dock sinsemellan visar överensstämmande grammatiska drag.

En fullständig redogörelse för de symmetriska uppdelningarna i RJ:s diktanalyser borde även ta upp sådana som är helt specifika för en enstaka dikt – som den kontrast RJ ser mellan de sju första resp. de sju sista versraderna i Shakespeare-sonetten på grund av cesurens olika placering. Men de två ovan mera utförligt presenterade uppdelningarna bör kunna räcka som exempel på *symmetriska uppdelningar* av en dikt för en senare diskussion av RJ:s metod. Ett lämpligt slutord som tecken på symmetrins betydelse i hans analyser vore det Baudelaire-citat han själv väljer i sin analys av dikten Spleen:

»dess oändliga och hemlighetsfulla tjusning ... ligger i regelbundenheten och symmetrin, som är ett av människoandens primära behov i samma man som komplikation och harmoni» (*Fusées*, XXII).[23]

Vi har tidigare med ett par citat belyst RJ:s syn på blandningen av symmetrier och dissymmetrier i sonettens organisation som en orsak till dess livskraft. På samma sätt innefattar hans egen analysmetod *asymmetriska uppdelningar* av en dikt, vid sidan av de symmetriska. För fullständighetens skull bör vi därför något diskutera dessa. I analysen av Spleen gör RJ en uppdelning av dikten i två syntaktiskt olika delar, en asymmetrisk tudelning mellan de tre första stroferna med bisatser och de två sista stroferna som består av huvudsatser: »En asymmetrisk dikotomi baseras på den syntaktiska motsättningen mellan de tre första *underordnade* stroferna och de två sista som är fri-

stående (3/2).»[24] Spänningen i denna uppdelning framstår tydligare då RJ visar att de två delarna i denna asymmetriska, syntaktiskt kontrasterande uppdelning egentligen har manga grammatiska kategorier gemensamt: »De två *olika långa* (min kurs.) delarna uppvisar en förvånande jämvikt i fördelningen av de grammatiska kategorierna.»[25]

I analysen av Shakespeares sonett däremot ger den asymmetriska uppdelningen prov på en klar kontrast mellan å ena sidan sonettens tre kvartetter, å andra sidan dess tvårading. RJ säger i kapitlet Couplet contre quatrains: »Den avslutande tvåradingen erbjuder ett betydande antal drag som är helt främmande för de tre kvartetterna.»[26] I ett senare resonemang om sambandet mellan den avslutande tvåradingen och det centrala distikon vi tidigare diskuterat får vi ytterligare belyst kontrasten i den grammatiska uppbyggnaden av kvartetterna resp. tvåradingen:

> Det olika antalet versrader i de fyra stroferna – 3×4+1×2 – framkallade två slags motsättningar i sonettens grammatiska organisation: å ena sidan en betonad kontrast mellan tvåradingen och kvartetterna och å andra sidan ett slags centralt distikon, på båda sidor omramat av två sextetter.[27]

Vart har nu denna detaljerade redogörelse för uppdelningarna i RJ:s diktanalyser fört oss? Vad går metoden ut på? Varför gör han dessa olika uppdelningar av en dikt?

I det teoretiska resonemang som föregick min genomgång påstods dessa uppdelningar grunda sig på relationer mellan strofer eller delar av strofer. Det grundläggande mönstret för dessa relationer sades vara binär korrespondens och binär opposition eller med andra ord ekvivalens mellan två element. Det visar sig nu efter en närmare granskning av uppdelningarna, att *den för alla gemensamma utgångspunkten just är denna ekvivalensprincip*. Det är den som gör att vissa strofer eller strofdelar parallellställs och därvid ställs i opposition till andra parallella strofer.

Det finns emellertid fall då man kan tala om en *ternär* struktur, dvs. en struktur som bygger på relationerna mellan *tre* element. Om en ternär struktur analyseras, finner man dock att den i sin tur är uppbyggd av binära relationer: strukturen

är uppbyggd av relationerna a–b, b–c och a–c. På samma sätt kan långt mer komplexa strukturer byggas upp respektive analyseras. Även i de fall som ovan relaterats då uppdelningen resulterar i en ternär struktur – exempelvis ett centralt distikon omgivet av två sestiner – är alltså relationsmönstret detsamma: oavsett strukturens större eller mindre komplexitet är de grundläggande relationerna mellan dess olika element ändå binära, det vill säga binär

korrespondens eller binär opposition. *Ekvivalensprincipen fungerar alltså även i detta fall.*

Den grundläggande principen i RJ:s metod tycks alltså vara *ekvivalens*. Med ekvivalensprincipen som instrument gör han uppdelningar av dikter från olika epoker och olika länder, av olika författare och på olika språk. Uppdelningarna kan ofta te sig ganska lika – variationen i fråga om modeller kan av naturliga skäl inte bli särskilt stor i »korta poem» – men efter min granskning och med den hierarkiska syn som RJ anlägger på vissa av dessa uppdelningar,[28] torde man kunna påstå att varje dikt analyseras med hjälp av denna ekvivalensprincip *utifrån sina egna möjligheter*. Man är snarast böjd att instämma i RJ:s här tidigare citerade svar till några av sina kritiker:

Trots alla invändningar är ramen för de grammatiska mönstren, vare sig de innebär upprepning eller motsättning, varken förutbestämd eller »konstruerad *a priori*».[29]

Hans diktanalyser förefaller faktiskt inte utgå från något av honom själv fastlagt, färdigt mönster, vilket vissa av hans kritiker tycks vilja göra gällande. Ej heller utgår de – exempelvis hans sonettanalyser – från regler bestämda av tradition och hävd. Hans tillvägagångssätt är snarare mycket flexibelt, en tanke som stöds bl.a. av de *många* olika uppdelningarna av *samma* dikt. En strukturalistisk diktanalys av RJ:s modell är alltså inte någon mall, en gång för alla given, möjlig att applicera på alla dikter utan åtskillnad. Den visar snarare att *det går att göra diktanalyser utifrån en underliggande princip – nämligen ekvivalens*. Denna princip anbringas ur olika vinklar och ger då olika uppdelningar av dikten.

Som framskymtat i den tidigare genomgången av dessa olika uppdelningar ger RJ i sina analyser inte endast *en* uppdelning av varje dikt. Han anbringar alltså som ovan sagts ekvivalensprincipen ur olika vinklar på *samma* dikt och får på så sätt *många* olika uppdelningar av dikten. Skälet till detta tillvägagångssätt kommer ganska tydligt fram i hans analys av Les chats. I slutet av denna analys för han nämligen samman delarna och försöker

visa hur de olika nivåer som behandlats skär varandra, kompletterar eller kombineras med varandra och på så sätt ger dikten karaktären av ett [avslutat helt].[30]

Med risk för att vara övertydlig citerar jag för sammanhangets skull utförligt hans resonemang:

Först textens uppdelning. Flera uppdelningar låter sig utan svårighet skönjas, såväl ur grammatisk synpunkt som utifrån de semantiska relationerna mellan diktens olika delar.

Som redan påpekats motsvaras en *första* uppdelning av de tre partier som vart och ett avslutas med punkt [...] En *andra* uppdelning sätter gruppen av de två terzetterna i motsättning till gruppen av de två kvartetterna, samtidigt som den uppenbarar ett nära samband mellan den första kvartetten och den första terzetten, liksom mellan den andra kvartetten och den andra terzetten [...] Slutligen kan tillfogas ytterligare en

tredje uppdelning, som i en kiasm grupperar å ena sidan inledningskvartetten och slutterzetten, å andra sidan de inre stroferna, dvs. den andra kvartetten och den första terzetten ... (mina kurs.).[31]

Så följer, som inledning till en *fjärde* uppdelning, en passage som kan ge oss en uppfattning om dessa uppdelningars funktion och en inblick i RJ:s metod:

Hittills har *dikten* förefallit vara *sammansatt av ekvivalenssystem som fogas in i varandra* (min kurs.) och som i sin helhet erbjuder bilden av ett slutet system. Vi ska nu pröva en sista synvinkel, som låter dikten framträda som ett öppet system i dynamiskt framåtskridande alltifrån början till slutet.[32]

Om vi tills vidare lämnar diskussionen om dikten som ett slutet respektive öppen system därhän, kan detta citat möjligen ge oss svar på fragan varför analyserna ger prov på så många uppdelningar av varje dikt:

De uppdelningar RJ åstadkommer genom att anbringa ekvivalensprincipen ur olika vinklar på samma dikt klarlägger just dessa ekvivalenssystem som, sammanfogade, kombinerade och kompletterande varandra, bildar det »nät av textinterna relationer» som Posner och Riffaterre kallar diktens struktur.

Vi kan här också anknyta till Fjord Jensens ord som användes i början av kapitlet för att skildra en tänkt eller möjlig uppbyggnadsprocess: mellan de »överordnade helheterna», stroferna, har nya förbindelselinjer uppstatt varigenom nya »helheter» bildats: »Sålunda byggs verket upp i ständigt nya, varandra korsande kombinationer.»[33]

Min utgångspunkt i detta kapitel var tanken på dikten som en strukturell helhet. Låt mig därför, innan vi går vidare, sla fast att de ekvivalenssystem i vilka RJ delar upp en dikt utgör stommen i den byggnad eller varpen i den väv som är diktens helhet.

En viktig fråga som i detta sammanhang bör nämnas men som snarare hör samman med den semantiska tydningen av en dikt[34] och som vi därför närmare får diskutera i samband med analysen av Les chats, är den funktion som RJ:s uppdelningar tycks fylla direkt angående diktens innebörd: de tar nämligen ofta fram, betonar och fokuserar de för betydelsen särskilt viktiga avsnitten. Man skulle här närmast kunna tala om »knutpunkter» i dikten, som exempelvis de ovannämnda två oppositioner RJ visar i den grammatiska organisationen av Shakespeares sonett[35] – den avslutande tvaradingen och det centrala distikonet – »qui sont les points nodaux de l'ensemble du poème».[36] In en av sina uppdelningar av den fyrstrofiga Brecht-dikten låter RJ den sönderfalla i fem symmetriska syntaktiska delar. Att uppdelningen i fem delar är av stor vikt för tolkningen av dikten visar RJ:s yttrande i slutet av analysen att »utvärderingen här är mycket intimt förknippad med de udda avsnitten, som är kontroversernas knutpunkter.»[37] Kärnpunkten är mittpartiet, framför allt den till sin position centrala versen som innehåller diktens ledmotiv. I analysen av Les chats når RJ med en fjärde uppdelning vändpunkten i diktens

utveckling – nämligen diktens mittdistikon – där övergången »från det verkliga (första sestinen) till det öververkliga (andra sestinen)» sker.[38]

Det försök till framställning jag ovan gjort av dikten som ett »system av parallellismer» (Hopkins) håller sig helt på diktens horisontella plan, »texten på papperet». Jag skulle här vilja använda termen *sekvensaxeln*, i den betydelsen att diktens ord här kombineras och sätts i en följd efter varandra. Termen är bekväm och ansluter till RJ:s här nedan citerade uttalande.[39] I samband med sin definition av språkets poetiska funktion diskuterar RJ uppbyggnaden av en språklig sekvens med hjälp av begreppen selektion och kombination. Kombinationen av orden i en språklig sekvens sades i prosa enbart grunda sig på närhet – eller om vi vill följd – medan i poesin en ekvivalensrelation läggs ovanpå denna närhetsrelation. Definitionen av språkets poetiska funktion fick i sammanhanget följande formulering:

Den poetiska funktionen projicerar ekvivalensprincipen från selektionsaxeln på kombinationsaxeln. Ekvivalensen upphöjs till konstitutiv princip för sekvensen.[40]

Om vi nu ser tillbaka på min genomgång och den slutsats jag nådde fram till, borde följande resonemang vara rimligt: hela diktens strofiska uppbyggnad eller »arkitektur» grundar sig på denna för det poetiska språket utmärkande kombinationsprincip. Ekvivalensen har alltså visat sig vara konstitutiv princip för diktens helhetsuppbyggnad, dess »metriska kod» eller arkitektur. Jag har med andra ord sökt visa att RJ:s definition av språkets poetiska funktion väl passar in i en analys av diktens uppbyggnad: ekvivalensen »upphöjs till konstitutiv princip» för diktens horisontalplan, dess sekvensaxel. Eller annorlunda uttryckt: genom att analysera diktens sekvensaxel med hjälp av ekvivalensprincipen finner RJ diktens arkitektoniska grundstruktur, som vi också skulle kunna kalla »ett system av parallellismer».

Tydligast syns denna ekvivalens på diktens sekvensaxel i de fall av kanonisk parallellism vi tidigare diskuterat, nämligen då det förekommer ekvivalens på syntaxens plan. Möjligen för att stödja sina strofiska uppdelningar av diktens sekvensaxel utgår RJ ofta från diktens syntaktiska indelning i meningar och satser. Hans strävan tycks vara att i möjligaste mån knyta den strofiska uppdelningen till en syntaktisk, vilket skulle kunna förklara den mycket ingående interpunktionsdiskussion som inleder Les chats-analysen. Men även då en syntaktisk parallellism ej existerar, stödjer tydliga paralleller mellan »mindre» grammatiska strukturer, dvs. olika grammatiska kategorier, hans strofiska uppdelning av en dikt. Då emellertid detta redan utförligt har behandlats i det tidigare avsnittet »Grammatikens roll i poesin» och vidare kommer att behandlas i det närmast följande avsnittet, får en hänvisning till dessa tankegångar räcka här.

Vi har alltså sett hur RJ påvisar systemet av parallellismer på diktens horisontalplan, eller längs diktens sekvensaxel – den axel längs vilken diktens ord

kombineras i tidsföljd. Det nät av textinterna relationer som dikten utgör har emellertid också en annan dimension, ett vertikalplan, som jag väljer att kalla *simultanaxeln.*[41] Det är om den dimensionen framställningen i fortsättningen kommer att handla.

Den vertikala dikten

Simultan betyder ju samtidig. För att få ett begrepp om den axel längs vilken diktens element existerar *simultant,* samtidigt, kan det vara lämpligt att utgå från det förord som Claude Lévi-Strauss skrev till analysen av Les chats. Han säger där i sin diskussion om myten i motsättning till diktverket bl. a. att

> varje poetiskt verk, sett som en isolerad företeelse, i sig själv rymmer sina varianter, ordnade längs en axel som kan framställas som vertikal eftersom den utgörs av på varandra lagda nivåer – den fonologiska, fonetiska, syntaktiska, prosodiska, semantiska etc.[1]

Ett språk kan sägas bestå av lingvistiska lager eller nivåer, som Lévi-Strauss nämner ovan. Alltså kan man även tänka sig diktens text bestående av olika nivåer lagda ovanpå varandra som »bladen i en bok» med Posners ord, eller som uppslagsbokens transparanger vid beskrivningen av människans struktur: blodsystemet, inälvornas system, muskelsystemet osv. läggs ovanpå skelettet som bildar basen eller grundstrukturen. Ovanpå diktens sekvensaxel kan vi alltså tänka oss att diktens fonologiska, morfologiska, semantiska osv. system läggs. Vi har på så sätt med strukturalistisk terminologi samlat en mängd »varianter» av dikten – man kunde kanske tänka sig den fonologiska dikten, den morfologiska dikten osv. – som alla är varianter av diktens »invariant», dvs. dess grundstruktur.

Riffaterre klargör kanske tankegången bättre:

> ainsi donc, un poème est une séquence verbale à l'intérieur de laquelle les mêmes relations entre ses constituants se répètent à différents niveaux, où la même histoire est redite de plusieurs façons au même moment et à plusieurs reprises de la même façon. Ceci peut être utilement réexprimé en termes structuraux; rappelons les définitions de base : une structure est un système formé de plusieurs éléments dont aucun ne peut subir de changement sans entraîner des changements dans tous les autres; le système est ainsi ce que les mathématiciens appellent un invariant; les transformations internes fournissent un groupe de modèles du même type (c'est-à-dire des formes automatiquement convertibles entre elles), ou variants. L'invariant, évidemment, est une abstraction qu'on obtient en notant ce qui reste intact malgré ces changements; on ne peut donc observer une structure que sous la forme de tel ou tel variant. Nous sommes maintenant prêts à suivre Claude Lévi-Strauss quand il nous dit qu'un poème est une structure contenant en elle-même ses variants organisés selon l'axe vertical des différents niveaux linguistiques. [...] La comparaison des variants, condition préalable de l'analyse, se fait tout simplement en scrutant le texte à ses différents niveaux linguistiques les uns après les autres.[2]

Ett villkor för den strukturalistiska diktanalysen är med Riffaterres ord »la comparaison des variants». Jag skulle närmare vilja precisera hans yttrande och använda det för min egen undersökning på följande sätt: ett villkor för RJ:s analys är en sammanställning av de olika språkliga planen, »varianterna», längs en vertikal »simultan» axel, som möjliggör för honom att jämföra de olika språkliga nivåerna och se deras inbördes samband och samtidiga, »simultana» verkan. Det är nämligen sambandet eller snarare samspelet mellan element från de olika språkliga planen som förstärker vår upplevelse av dikten som en helhet. Nätet av »textinterna relationer» knyts på så sätt tätare.

Enligt Riffaterre måste alltså diktens olika språkliga plan eller nivåer undersökas för att man skall kunna analysera fram diktens struktur, vilket också RJ gör i de analyser som ligger till grund för min granskning. Men redan en hastig blick visar att dispositionen av dessa analyser varierar. Några – som analyserna av Dantes, Du Bellays och Shakespeares sonetter – är tydligt disponerade med underrubriker som anger vilka nivåer som granskas. I analysen av Dantes sonett följer t. ex. efter ett första avsnitt om »le code architectural du sonnet», dvs. diktens uppdelning i parallella resp. motsatta strofer, några avsnitt om sonettens »globala struktur» sedd ur rimmens, de grammatiska elementens och den semantiska nivåns synpunkt. Några få språkliga nivåer granskas alltså i dessa avsnitt. De följande avsnitten om binära korrespondenser mellan avlägsna resp. närliggande strofer tar däremot upp parallellismer och kontraster mellan strofer på många olika språkliga nivåer och låter så det tidigare angivna mönstret tydligare framträda. Analysen avslutas därefter med några belysande iakttagelser kring diktens disposition i olika partier.

I analysen av Du Bellays sonett presenteras som en introduktion några tidigare tolkningar samt RJ:s egen syn på diktens motiv. Själva analysen börjar med vår tidigare behandlade uppdelning av diktens strofer. Rubriker som »Significations grammaticales, Phrases et propositions, Verbes, Pronoms et adjectifs pronominaux, Substantifs, Adjectifs, Genres grammaticaux» antyder den noggranna grammatiska granskningen av diktens språk, medan diktens rim och ljudstruktur behandlas i ett avsnitt vardera. Analysen mynnar här ut i ett sammanfattande avsnitt kallat »Vue d'ensemble».

Analysen av Shakespeares sonett ger ett pedagogiskt prov på hans metod. Efter presentationen av själva sonetten vidtar ett avsnitt med granskning av vad RJ här kallar »metriska element»: rim, strofer och verser. Därefter följer några avsnitt om ortografi och interpunktion, interpretation eller snarare parafrasering av dikten, och konstanter – dvs. i alla strofer förekommande drag – innan den binära sammanställningen av parallella respektive motsatta strofer diskuteras i de följande avsnitten: »Strophes impaires contre strophes paires; strophes extérieures contre strophes intérieures; strophes antérieures

contre strophes postérieures; couplet contre quatrains; centre contre cadre». Analysen avslutas här med »Questions en guise de conclusion».

Analyserna av Brechts Wir sind sie, Baudelaires Spleen och Les chats saknar emellertid underrubriker, och tillvägagångssättet kan kanske därför vara svårare att genomskåda. Metoden tycks dock i dessa liksom i sonetterna vara densamma: varje språklig nivå undersöks med hjälp av den ekvivalensprincip vi tidigare diskuterat. Vare sig detta sker direkt utifrån den av RJ redan i analysens början omtalade uppdelningen av dikten i parallella och motsatta strofer eller med början i hela diktens språkstoff, blir resultatet ändå detsamma: RJ:s undersökning av en dikt visar att dess olika språkliga nivåer väl passar in i dess grundmönster av parallella strofer respektive motsatta strofer och strofpar. De olika språkliga nivåerna är med andra ord varianter av en invariant.

DET GRAMMATISKA PLANET

Vid många tillfällen i framställningen har jag påpekat grammatikens betydelse i RJ:s analyser. Referatet av hans artikel Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie presenterar mer ingående hans synpunkter i ämnet. Men många av de anförda citat som behandlar hans olika uppdelningar av diktens strofer understryker också det starka sambandet mellan dessa uppdelningar och strofernas grammatiska struktur. Detta samband är särskilt klart uttryckt i det citat ur analysen av Dantes sonett som inledde min beskrivning av RJ:s metod och som här i tydlighetens namn än en gång anförs:

> tre binära oppositioner [ligger] under *conjugatio stantiarum* (sammanfogningen av strofema) och ger möjlighet att på liknande sätt söka tre typer av korrespondenser mellan de interna strukturerna, och *i synnerhet mellan de grammatiska strukturerna* i de fyra strofema (min kurs.).[1]

Den grammatiska nivån i språket tycks med andra ord i praktiken vara grundläggande för RJ:s diktanalyser och blir därför utgångspunkt för min granskning av hans sätt att analysera en dikt längs dess »simultana» axel. Påpekas bör kanske att vi på det grammatiska planet finner såväl morfologiska som syntaktiska företeelser.[2]

Låt oss nu se litet närmare på RJ:s undersökning av den grammatiska nivån i de diktanalyser vi granskar. Hur går han tillväga och vad når han?

Undersökningen börjar ofta med en granskning av vad som utmärker varje strof i fråga om grammatiska kategorier. Antalet substantiv, verb, adjektiv och pronomen samt deras fördelning på de olika strofema kontrolleras. Det är oftast konventionella kategorier av typ ordklasser som får denna »statistiska» behandling, vilken ibland kan räcka för att ge en första antydan om det grundläggande mönstret av parallella och motsatta strofer. Men även förekomsten av andra grammatiska kategorier uppmärksammas. Ordklassernas

konventionella böjningssätt t.ex. utgör viktiga kategorier i den grammatiska analysen. Substantivens genus, numerus, kasus och artiklar, verbens tempus, modus, huvudform och person, adjektivens komparationsgrader, olika slag av pronomen och deras förenade och självständiga former, olika slag av adverb – allt blir viktiga element i analysen av diktens grammatiska struktur. Då han sedan utgår från ekvivalensrelationer mellan elementen i diktens struktur, blir resultatet av hans grammatiska undersökningar att han finner parallella böjningsformer i olika strofer och att dessa sedan kan ställas mot andra strofer som karakteriseras av andra parallella böjningsformer enligt vårt tidigare diskuterade mönster.

De grammatiska kategorier som förekommer i analyserna utgörs emellertid inte bara av ordens klasser och böjningar. Även ordens funktioner i satsen tas med i behandlingen: subjekt, predikat, objekt och deras bestämningar som attribut, epitet, predikatsfyllnad och adverbial kan vara viktiga element i strukturen.

Orden kan också indelas i kategorier av mer okonventionellt slag och på så sätt förfinas analysen ytterligare. Substantiv kan vara avledda av verb, verb av substantiv, och adjektiv kan vara substantiverade. Verb kan vara transitiva eller intransitiva, böjda eller oböjda eller omskrivas med »verbala parafraser». Substantiv kan vara »animé» eller »inanimé», ha konkret eller abstrakt natur liksom f.ö. verben, vars »abstrakta» former – t.ex. hjälpverben – har rent formell grammatisk funktion och vars »konkreta» former har lexikalisk innebörd. Dessa senare kategorier är dock kanske snarare av semantisk än av grammatisk karaktär.

Grammatiska kategorier av syntaktiskt slag utgörs av ordens positioner som inversion och kiasm liksom de större syntaktiska enheterna huvudsats och bisats med relationerna samordning och underordning.

Enligt RJ:s tidigare citerade yttrande i artikeln Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie kan med andra ord »allt» i fråga om grammatiska kategorier förekomma i parallellismer och kontraster.[3]

Ett viktigt påpekande är här på sin plats: undersökningen av den grammatiska nivån i en dikt sker i RJ:s analyser naturligtvis ej så schematiskt som det här framställts i min översikt och i RJ:s egen sammanfattning. Det är snarare ett för varje dikt unikt spel och samband mellan dessa grammatiska kategorier som flätar samman diktens strofer och ger den dess grammatiska mönster av parallellism och kontrast.

Det är emellertid inte enbart parallellismer och kontraster mellan grammatiska kategorier i ett mönster som väl passar in i diktens komposition och struktur, som RJ påvisar genom denna granskning. I sin undersökning av diktens grammatiska kategorier tycks han också ta hänsyn till ordens grammatiska betydelse, »signification grammaticale», ungefär den innebörd som ligger i själva de grammatiska begreppen och kategorierna och som dessa överför på

och ger åt de ord de karakteriserar. Den teoretiska bakgrunden till denna tankegång framskymtar i mitt referat av hans artikel Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie, i resonemanget om den »djupare» betydelse hos de språkliga fiktionerna, »les fictions linguistiques», som redan Bentham talar om. RJ tycks nu genom att omsätta denna tankegång i praktiken få ett slags kontaktyta till en annan nivå av dikten, nämligen dess semantiska plan. Man skulle här kunna tala om en länk mellan den grammatiska och den semantiska nivån, som hjälper till att möjliggöra en simultan tolkning av diktens språkliga nivåer.

Den grammatiska betydelsefunktionen, »la signification grammaticale», utspelas givetvis inom alla grammatiska kategorier. Det är självfallet att exempelvis ett adjektiv i superlativ ger en superlativ betydelse. Men det är inte bara den grammatiska formen som kan ha en betydelse. Även den syntaktiska funktionen kan tjäna som signifiant och ger då som signifié en klar uppfattning om formens eller ordets roll i satssammanhanget. Detta gäller självfallet alla språkliga utsagor, men blir särskilt iögonenfallande i det poetiska språket. Ett gott exempel på detta är RJ:s nedan nämnda resonemang om de »ombytta roller» som subjekt och objekt spelar i Shakespeare-sonetten.[4] I hans analys finns alltså ett medvetet utnyttjande av grammatiska kategorier för att nå diktens djupare innebörd.

Som konkret exempel på hans grammatiska analys väljer vi beskrivningen av »Strophes impaires contre strophes paires» ur analysen av Shakespeares sonett Th'expence of Spirit. Då hans tillvägagångssätt i stort sett är detsamma trots till synes stora olikheter analyserna emellan kan det vara lämpligt att välja den jag tidigare betecknat som »mest pedagogisk».

Avsnittet börjar med ett sammanfattande omdöme: de många korrespondenser som förenar å ena sidan de ojämna stroferna, å andra sidan de jämna stroferna liksom kontrasten mellan dessa två delar sätter i gång, »mettent en jeu», sonettens mest markanta symmetrier. Vi känner igen mönstret:

> det är just hierarkin mellan de tre typerna av interstrofiska relationer [...] som individualiserar och åtskiljer de fyrstrofiga dikterna hos vilken litterär hantverkare som helst.[5]

Därefter presenteras sonettens tema: de ojämna stroferna visar vällustens olika stadier, *before, in action, behind*, medan de jämna stroferna centreras kring processen i metamorfosen, känslans utveckling, *hunted, and no sooner had | Past reason hated*, varefter sista strofen tar upp vägen som för från himlen till helvetet.

Analysen av sonettens grammatiska plan börjar därefter med en diskussion av de grammatiska element och kategorier som utmärker de olika strofparen:

> Tvärtemot vad fallet är med de jämna stroferna är de udda stroferna rika på substantiv

och adjektiv: sjutton substantiv (9+8) mot sex (2+4), tio adjektiv (8+2) mot ett (1+Ø).[6]

Fördelningen av olika kategorier inom paret tas upp:

Strof I för sin del radar upp åtta substantiv (av nio) i sitt första distikon och sina åtta adjektiv i det andra; strof III däremot samlar sina adjektiv i sitt första distikon och största delen av sina substantiv i det andra.[7]

Andra grammatiska kategorier förs in:

De sjutton substantiven i de udda strofera är alla abstrakta, de sex substantiven i de jämna strofera är alla konkreta, om man undantar de tre abstrakta i II, som ingår i adverbiella uttryck ...[8]

Fördelningen av dessa kategorier undersöks:

De abstrakta fördelar sig på två kategorier: A) med verb besläktade nexus: fem i I, fyra i III (I: *expence, waste, action, action, blame*; III: *pursut, possession, quest, proofe*) [...]; B) namn på känslor, tillstånd, möjligheter: fyra i I, likaledes fyra i III: (I: *Spirit, shame, lust, lust*; III: *blisse, wo, joy, dreame*) [...].[9]

Återigen andra kategorier utmärker de två strofparen:

Det är bara i de udda strofera som substantiv uppträder som bestämningar till andra substantiv eller till adjektiv (6+4). I de udda strofera saknar verbformerna bestämningar (3+5). I de jämna strofera kräver verbformerna (7+4) bestämningar, utom en enda ...[10]

Utifrån denna kategorisering och disposition av kategorierna och utifrån kategoriernas grammatiska betydelse dras slutsatser som rör strofparens innehåll och vikt:

Dessa regelbundenheter bildar en helhet, som uppvisar den mycket markanta skillnaden mellan udda och jämna strofer: de jämna strofera är dynamiska, dominerade av verb, eller av opersonliga verbformer, som de ger större vikt än de andra ordklasserna; de udda strofera har en mycket mera statisk och syntetiserande tendens, och grupperas följaktligen runt abstrakta substantiv och runt adjektiv.[11]

Verbkategorin kan preciseras ytterligare:

Verbens dominans i de jämna strofera kan preciseras så: den avslutande tvåradingen är byggd på de enda tre böjda formerna av konkreta verb i hela dikten; den andra kvartetten karakteriseras å andra sidan: a) av sina particip, som genom sina bestämningar klart särskiljs från adjektiv; b) av de två konkreta verbalsubstantiven *taker* [...] och *bayt* [...].[12]

Även substantiven preciseras ytterligare här i den semantiska kategorin »levande personer» och i den grammatiska kategorin »objektsfunktion». I resonemanget som följer genom denna kategorisering uppstår den länk mellan grammatiskt och semantiskt plan som jag tidigare nämnde, varigenom de olika språkliga planen vävs samman och analysen fördjupas:

Sonettens två »animerade» substantiv, de som syftar på mänskliga varelser, fungerar båda som direkta objekt i sista versraden i varje jämn strof: II *taker* [...], IV *men* [...]. Som generell regel är det normala subjektet[13] till ett verb ett »animerat» substantiv, oftast syftande på en person; verbets normala objekt är »inanimerat» [icke en levande varelse]. Men i de båda ifrågavarande konstruktionerna, som uppvisar transitiva verb, är den innersta ordningen omvänd. *De enda två personliga substantiven i dikten karakteriserar mänskliga varelser som passiva föremål för utifrån kommande handlingar: en icke-mänsklig eller omänsklig horisont.* Det är betecknande att verbalssubstantivet *taker*, försett med personligt agentsuffix [*-er*], men objekt till verbet *to make*, karakteriserar denna mänskliga varelse som *den som är föremål för handlingen* (mina kurs.).[14]

RJ:s redogörelse för diktens »ovanliga» behandling av de båda kategorierna »animé» och »inanimé» ger en inblick i hur vår uppfattning av diktens betydelse styrs av dessa kategoriers grammatiska betydelse. De två substantiven i dikten som betecknar levande personer karakteriserar – p. g. a. sin objektsfunktion – människorna som passiva objekt för utifrån kommande handlingar från en icke mänsklig horisont, kort sagt: människan är ödets lekboll.

Konjunktionerna spelar en roll för denna dikts struktur:

Konjunktionerna är enbart kopulativa i de udda stroferna (1+3); i huvudsak adversativa i de jämna stroferna (1+1). Närhet mellan konjunktioner och negationer är främmande för de udda stroferna, men regelbunden i de jämna: II_1 *no sooner ... but*; $_2$*and no sooner* [...]; IV_1 *yet none* [...]. Dessa skillnader mellan konjunktionerna och deras bruk i de två strofparen är karakteristiska för den högre dramatiska spänningen i de jämna stroferna.[15]

De olika konjunktionerna och deras användning följer som synes mönstret av parallella och motsatta strofer och bidrar så till att visa hur diktens grammatiska plan passar in i diktens struktur. Tar vi dessutom hänsyn till den betydelse som ligger i dessa olika slag av konjunktioner som grammatiska begrepp, bidrar dessa till vår semantiska upplevelse av dikten, vår upplevelse av diktens innehåll: den dramatiska spänningen i de jämna stroferna. Huruvida den dramatiska spänningen förhöjs av de jämna strofernas syntaktiska mönster tar inte RJ upp till diskussion. Han påpekar bara att underordnade konstruktioner, t. o. m. »une cascade de subordonnées», förekommer endast i detta strofpar.

RJ:s undersökning av det poetiska språkets grammatiska plan ådagalägger alltså att:

1. de olika grammatiska kategorierna fördelar sig på och fungerar i olika strofpar enligt det grundmönster vi tidigare diskuterat – parallella strofer ställs mot andra parallella strofer. Ekvivalensprincipen fungerar med andra ord som instrument;

2. genom att se till de grammatiska kategoriernas »grammatiska betydelse» – innebörden i själva begreppen – når vi en djupare betydelse hos de ord dessa kategoriserar. Vi får en kontakt mellan de grammatiska och semantiska planen i språket, som möjliggör vår samtidiga upplevelse av dik-

tens olika språkliga nivåer, och vi finner en länk som hjälper till att binda samman dikten till en helhet.

DET FONOLOGISKA PLANET

Det är en självklarhet att *ljud* spelar en utomordentligt stor roll i poesin. Ljuden har också i all diktanalys uppmärksammats långt innan strukturalism och fonologi blev gängse begrepp. Att just RJ ägnar speciell uppmärksamhet åt och tränger särskilt djupt i analysen av diktens ljud är inte alls förvånande med tanke på hans insatser inom Cercle linguistique de Prague, som ju skapat fonologin. Denna gren av språkvetenskapen hör nära samman med fonetiken, men som vi sett i ett tidigare kapitel sysslar den med att söka från varandra avgränsa de ljud som har betydelseåtskiljande funktion. Fonetiken åter söker beskriva språkljuden i *alla* deras nyanser. Det är emellertid i allmänhet inte dessa nyanser som är poetiskt relevanta, utan just *fonemen*, de betydelseskiljande ljudenheterna. En dikt kan ju läsas och upplevas av alla som behärskar det språk på vilket dikten är skriven, oberoende av dialektala eller personliga nyanser i uttalet. Står det t. ex. *fervents* och *savants* /fɛrvɑ̃, savɑ̃/ hos Baudelaire, så är det i och för sig poetiskt likgiltigt om detta /ɑ̃/ uttalas med mycket mörk färg, nästan [ɔ̃], av en parisare eller av en sydfransman utan någon nasalering alls [aŋ]. Detta fenomen kan visserligen vara fonetiskt intressant, men saknar relevans för RJ:s resonemang. Det som intresserar honom är att det står /ɑ̃/ och inte /ɛ̃/ eller /œ̃/ – han håller sig helt på det fonologiska planet. Det är av den anledningen jag har valt att kalla detta kapitel om diktens ljudnivå *det fonologiska planet.*[1]

Det är för övrigt ibland svårt att säga vilkendera nivån, den fonologiska eller den grammatiska, som RJ lägger mest vikt vid eller anser som den primära.

Det är att observera att till det fonologiska planet räknar jag många viktiga moment i dikten, som rim, assonanser och allitterationer, paronomasier och andra konventionella poetiska grepp på ljudnivån, liksom också rytm och meter. RJ säger sig vara väl medveten om att »metern existerar som system utanför språket», men menar också att meter i poesi har »så många inneboende språkliga egenheter att det är bekvämast att beskriva den från en rent lingvistisk synpunkt».[2] Han anser den då tillhöra ljudnivån, som jag här kallar den fonologiska nivån. Hopkins menar ju t. o. m. enligt RJ att vers i sig själv är en återkommande ljudfigur. Denna upprepade ljudfigur, »versens konstitutiva princip» enligt Hopkins, skulle vi snarast benämna versfot.[3] Om denna rytmiska ljudfigur återkommer enligt ett visst regelbundet schema uppstår vad vi kallar meter. I Hopkins beskrivning av versens struktur ges liknande uttryck för rytm och meter: »rytmen, upprepningen av en viss stavelseföljd, [...] metern, upprepningen av en viss rytmföljd ...»[4]

RJ visar klart i Linguistics and Poetics att rytm och meter mycket väl kan analyseras med hjälp av ekvivalensprincipen. Ekvivalensen upphöjs ju, enligt RJ:s definition i artikeln, till konstitutiv princip för den poetiska sekvensen, eller förenklat uttryckt: likhet överförs på närhet, »similarity is superimposed on contiguity». I det vanliga vardagsspråket sätts nämligen, som vi tidigare sagt, orden efter varandra bara med hänsyn tagen till språkets vanliga lagar, men i poesi tillkommer att en form av *likhet* överlagras den vanliga, konstlösa strömmen av språkljud. Och vad är denna likhet? Jo, helt enkelt ett upprepande av samma ljud, samma ord, samma grammatiska form, samma syntax eller som i detta fall *samma rytmiska figur.*

Hopkins definierar enligt RJ denna ljudfigur på följande sätt:

> En sådan figur utnyttjar åtminstone en (eller mer än en) binär kontrast mellan relativt hög och relativt låg prominens hos olika delar av fonemsekvensen.[5]

Men olika ting kan vara prominenta i olika slag av vers. I syllabisk vers kan den binära motsättningen beskrivas så här:

> Inom en stavelse sätts den mer prominenta stavelsebärande kärnan, som utgör stavelsens höjdpunkt [dvs. i de flesta fall vokalen], emot de mindre prominenta, marginella, icke-stavelsebärande fonemen [dvs. i de flesta fall konsonanterna].[6]

I accentuerad vers däremot

> uppnås kontrasten mellan högre och lägre prominens genom motsättningen 'betonade stavelser: obetonade stavelser'.[7]

I kvantiterande vers slutligen

> ställs långa och korta stavelser emot varandra som mer prominenta och mindre prominenta.[8]

Jag vill här framhålla att det i alla tre slagen av vers – syllabisk, accentuerande och kvantiterande – är ett binärt motsatspar, som konstituerar den rytmiska ljudfiguren.

De två kombinationsprinciperna likhet och närhet samverkar i poesin och gör att *två rytmer löper samtidigt* som Hopkins enligt RJ uttrycker problemet poetisk rytm. I sin omtolkning av detta kontrapunktiska lopp antyder RJ effekten av denna samverkan, dvs. vår upplevelse av poetisk rytm och meter:

> Att en ekvivalensprincip överlagras ordsekvensen eller, med andra ord, att den metriska formen läggs på den vanliga sprakformen framtvingar en upplevelse av en tvåfaldig, dubbeltydig gestalt hos var och en som känner till versen och språket i fråga. Både konvergenserna och divergenserna mellan de två formerna, både de uppfyllda och de svikna förväntningarna bidrar till denna upplevelse.[9]

Också den metriska formen bidrar till att bygga upp dikten till en helhet, nämligen det system av parallellställda och kontrasterande strofer som ger dikten dess helhetsstruktur. En eller två strofer kan t. ex. avvika från de övriga

rytmiskt sett och ger då stöd åt detta mönster. Exempel på detta ger analysen av Shakespeares sonett, där en cesur som faller olika i de jambiska pentametrarna delar upp diktens fjorton verser i två delar – verserna, inte strofera denna gång, får så »sina egna binära korrespondenser».[10] Ett annan exempel finner vi i analysen av Dantes dikt, där de fyra sista radernas avvikande rytm stöder deras innehållsliga särprägel: »ramen för den fyra rader omfattande bön som bildar avslutning till hela sonetten».[11]

Det för oss intressantaste momentet i RJ:s analys av det fonologiska planet är emellertid hans behandling av de enskilda ljuden eller *fonemen*.[12] Hans resonemang är giltigt både för upprepningen av enstaka fonem som t. ex. i allitteration och assonans och för »en regelbunden återkomst av ekvivalenta fonem eller fonemgrupper»[13] som RJ:s definition av *rimmet* lyder.

Rimmets stora betydelse i en dikts struktur är odiskutabel. Detta faktum får en ovanlig belysning i analysen av Brechts dikt: eftersom rim och meter saknas i denna dikt, stiger här enligt RJ den *grammatiska* strukturen ännu tydligare fram.[14] Rimmet fångar med andra ord vanligtvis främst vår uppmärksamhet när vi läser eller hör en dikt. Rimmet är naturligtvis också av största vikt för vår diskussion om diktens helhetsstruktur då det självklart förenar versrader, strofer och delar av dikten. Rimmet är f. ö. redan i sig ett utmärkt exempel på den ekvivalens som RJ anser vara den grundläggande relationen i poetisk struktur. Detta påpekades i föregående kapitel vid presentationen av ekvivalensprincipen med följande citat som här har sin egentliga plats:

> Rimmet är bara ett särskilt, förtätat fall av ett mycket allmännare problem, vi skulle till och med kunna säga det grundläggande problemet inom poesi, nämligen *parallellismen*.[15]

Dess roll i diktens strukturella uppbyggnad kan också lätt ses. De element från ljudplanet vi här diskuterar, nämligen fonem, och deras ekvivalensrelationer i dikten, vilka ger upprepning av samma ljud och ljudgrupper (rim etc.) blir viktiga hörnstenar i den byggnad av parallella och motsatta strofer vi kallar diktens struktur.

Kan vi då säga att ljudplanet ingår i diktens grundmönster? Kan en undersökning av diktens ljudplan ge stöd åt analysen av dess helhetsstruktur? Svaret är obetingat ja.

Som den korta beskrivningen av diktanalysernas disposition visade[16] ger RJ oftast rikligt med utrymme för diskussion av rimmen och »la texture phonique». Han arbetar här, liksom på det grammatiska planet, med olika kategorier som är välbekanta när det gäller rim. Rimkategorier som förekommer i analyserna är t. ex. kvinnliga–manliga, homonyma, inrim, inklusiva (ekorim) och interstrofiska rim, assonansrim och allitteration. Andra kategorier som uppmärksammas är t. ex. rimordens likstavighet eller olikstavighet, samt rim-

ord som har samma rot. Hans resonemang beträffande dessa rimkategorier i en dikt kan belysas med följande citat:

Är helt eller delvis homonyma rim förbjudna, tolererade eller uppmuntrade? Sådana fulla homonymer som *son–sun, I–eye, eve–eave,* och å andra sidan, ekorim som *December–ember, infinite–night, swarm–warm, smiles–miles?* Hur är det med sammansatta rim (som Hopkins' *enjoyment–toy meant* eller *began some–ransom*), där en ordenhet rimmar med en ordgrupp?[17]

Men också fonemen behandlas utifrån kategorier som tycks självklara. Vokalerna klassificeras t. ex. i orala : nasala, främre : bakre, korta : långa, öppna : slutna, rundade : orundade, medan tonande och tonlösa konsonanter kan grupperas efter ansättningsstället: labiala, dentala, alveolara, laterala, velara, apikala, gutturala, eller efter ansättningssättet: frikativor, explosivor (även kallade klusiler eller ocklusiver).

RJ granskar vid sin undersökning av ljudnivån, liksom av den grammatiska nivån, vad som utmärker diktens strofer. Han påpekar då att urvalet och den hierarkiska skiktningen av giltiga kategorier är en faktor av primär betydelse för poetiken på båda dessa nivåer.[18]

Rimmens fördelning kan som i Dantes sonett följa ett vanligt rimschema – abba abba cdc dcd – och följer därmed både den symmetriska och den antisymmetriska princip som vi tidigare sett ger sonetten dess särprägel:

De två kvartetterna är inbördes symmetriska [abba abba] medan terzetten *dcd* antisymmetriskt motsvarar *cdc.* I gengäld är tvåradingarna inuti kvartetterna antisymmetriska (*ba–ab*), medan de tvåradingar som ligger under de två terzetterna sammantagna är symmetriska (*cd–cd–cd*).[19]

I Du Bellays sonett CXIII understryks oppositionen mellan kvartetterna och terzetterna genom en oregelmässig användning av kvinnliga och manliga rim. Därmed markeras den antitetiska struktur som enligt Mönch gäller alla slags sonetter och enligt RJ är särskilt framträdande i denna:

Alterneringsregeln, enligt vilken två rim av samma slag (dvs. två manliga eller två kvinnliga rim) inte kan följa på varandra [...] De avsiktliga brotten mot metrikernas »*religion*» ger diktaren möjlighet att framhäva antitesen mellan de manliga och kvinnliga versraderna. I *CXIII* medför på så vis rimföljden i kvartetterna *aBBa aBBa*[20] i stället för att mynna ut i den kanoniska ordningsföljden *CCd EEd,* en enhetlig serie av sex kvinnliga versrader *ccd eed,* och framhäver desto mer motsättningen mellan sonettens kvartetter och terzetter ...[21]

I Shakespeares sonett sätts den avslutande tvåradingen i kontrast till de tre kvartetterna enligt vår tidigare diskussion om diktens uppdelningar. Denna »avvikande» position i diktens struktur stöds av tvåradingens »texture phonique» som analysen tar fram:

i initial ställning finner man fem fall av /ð/, tre av /w/ (mot två /ð/ och två /w/ genom alla kvartettens tolv versrader). I de betonade orden förekommer initialt och finalt /n/

sju gånger och /l/ icke följt av vokal fem gånger (i stället för att de tolv versraderna i de tre första stroferna icke uppvisar något /n/ eller /l/ i liknande ställning). På vokalplanet är tvaradingens mest framträdande ljud /ɛ/, som uppträder sex gånger (3 + 3).[22] Följden av tre enstaviga ord som innehåller ett inre /ɛ/: *heaven* /hɛvn/ – *men* /mɛn/ – *hell* /hɛl/, beskriver berättelsens vertikala ikonografi och kronologiska utveckling; det första substantivets släktskap med det andra understryks av det finala /n/, dess släktskap med det tredje av det initiala /h/.[23]

I analysen av Les chats pavisar RJ bl.a. en uppdelning efter »den asymmetriska trikotomins princip, som ställer hela den andra kvartetten i motsats till å ena sidan den första kvartetten, å andra sidan slutsestinen; på detta sätt skapas en centralstrof, vilken i flera avseenden skiljer sig från sidostroferna».[24] I detta sammanhang intresserar närmast de fonologiska konstgrepp som skiljer ut denna strof från de övriga:

Det ska tilläggas att den andra kvartettens rim i sin struktur skiljer sig från styckets övriga rim. Bland de kvinnliga rimmen är det bara rimmet i den andra kvartetten (*ténèbres–funèbres*) som sammanför två skilda ordklasser. Dessutom uppvisar alla rim i sonetten (utom rimmen i den aktuella kvartetten) ett eller flera identiska fonem, som antingen omedelbart eller på något avstånd föregår den betonade stavelsen, vilken vanligtvis följs av en stödkonsonant: [^{1}*sav*ants] aus*tères*–^{4}*sé*d*entaires*, ^{2}*m*ûre *saison*–^{3}*maison*, ^{9}att*itudes*–^{10}sol*itudes*, ^{11}*un* rêve *sans fin*–^{13}*un sable fin*, ^{12}étinc*elles magiques*–^{14}prun*elles mystiques*. I den andra kvartetten har varken paret ^{5}volup*té*–^{8}fier*té*, eller ^{6}té*nèbres*–^{7}fu*nèbres* någon motsvarighet i de stavelser som föregår själva rimmet. Å andra sidan allittererar slutorden i sjunde och åttonde versen: ^{7}*f*unèbres–^{8}*f*ierté, och den sjätte versen är förbunden med den femte: ^{6}*té*nèbres upprepar den sista stavelsen i ^{5}volup*té*, och ett inrim – ^{5}*science*–^{6}*silence* – förstärker sambandet mellan de två verserna. På så sätt vittnar själva rimmen om en viss uppluckring av förbindelsen mellan de två hälfterna i den andra kvartetten.[25]

Låt oss också ur Shakespeare-analysen ta med fortsättningen av »strophes impaires contre strophes paires»[26] där ljudnivån behandlas:

Mellan den sista versraden i II och den sista versraden i IV finns en nära släktskap i den konsonantiska byggnaden: II *layd* (l.d) *to* (t) *make* (m) *the* (ð) *taker* (t) *mad* (m.d) IV *that* (ð.t) *leads* (l.d) *men* (m) *to* (t) *this* (ð) *hell* (l). Den näst sista versraden i II och den näst sista versraden i IV röjer likaså element av likhet: II *swollowed–knowes well*. Den synnerligen nära släktskapen mellan I och III visar sig i rimmen. Det första rimmet i I och det sista i III slutar på *m*, och de lexikala enheterna i rimmet är i båda fallen tvåstaviga: *of shame–of blame, extreame–a dreame*, medan det andra rimmet i I parar ihop lexikala enheter vars stavelseantal är olika, och medan de andra enheterna i rimmen alla är enstaviga.[27]

Citaten här har varit många, men jag har ansett det nödvändigt att låta RJ tala själv. Någon ytterligare kommentar till dessa exempel är förmodligen onödig. De är ju alla tydliga »varianter» som väl passar in i de olika dikternas helhetsstruktur. Ett påpekande kan dock vara på sin plats. Naturligtvis tar också undersökningarna av diktens ljudnivå – eller andra sprakliga nivåer – fasta på karakteristiska drag i enstaka strofer och textställen som *inte* tycks

bidra till att bygga upp dikten efter ett helhetsmönster av parallella och kontrasterande strofer. I Dante-analysen t. ex. visar RJ hur »rimmen på olika sätt bidrar till enheten i varje kvartett».[28] Här bidrar alltså snarare vissa drag hos rimmen till att bygga upp de mindre enheterna i hierarkin, strofera. I analysen av Du Bellays sonett åter anlägger RJ på fonemen i *två verser* ett filmtekniskt synsätt som ytligt sett snarare kan tyckas utgöra ett hinder för än ett bidrag till diktens antitetiska helhetsstruktur med kvartetterna ställda mot terzetterna:

Övergången från den andra kvartetten till den angränsande terzetten, dvs. från frågor som riktas till själen, som är fången i vårt livs mörker, till frågeställarens reflexioner över fördelarna med en ljusare tillflyktsort, tillgriper den procedur som filmtekniken kallar »fondu-enchaîné» [ung. »borttoning och sammanlänkning»]. Kvartettens sista versrad tonar bort och ger plats åt en semantiskt avlägsen, men i sina ljud- och skriftkonturer liknande bild (*såväl i ljud som skrift*, enligt skaldens uttryck): II_4 L'AELE BIEN *empanée* – III_1 LA, EST LE BIEN *que tout esprit desire*. Det dubbla /l/ i *l'aele* sprider ut sig i terzetten, som innehåller ett tiotal lateraler gentemot de tretton /l/ som finns belagda i alla de tre andra strofera tillsamman. Maximum – 5 /l/ – faller på den sista versraden i denna terzett och gör den till en verklig »vers lettrisé»: III_3 *La, est L'amour, La Le pLaisir encore.*[29]

I dessa två verser bildar emellertid likheten mellan fonemen en övergång och binder på så sätt samman diktens två delar till en helhet. Huvudintrycket består alltså även här: analyserna visar hur dikterna byggs upp genom ekvivalens mellan olika element. Detta gäller såväl mindre enheter – verser, och delar av verser – som större enheter – strofer, och dikten i sin helhet.

Men RJ:s intresse för diktens ljud gäller inte enbart deras roll vid uppbyggandet av en fast struktur på sekvensaxeln. Den kanske intressantaste undersökningen av diktens ljudplan gäller snarare dess samband med de andra språkliga nivåerna, framför allt det grammatiska och det semantiska planet. Ljuden har nämligen en mycket stor betydelse som sammanbindande länk mellan planen längs vår simultana axel. RJ har själv antytt detta på många ställen i sina artiklar. I Linguistics and Poetics påpekar han att vers utan tvivel primärt är en återkommande »ljudfigur» – primärt men aldrig helt och hållet. Om poetiska konventioner som meter, allitteration och rim begränsas till ljudplanet, är detta ett spekulativt resonemang utan något empiriskt berättigande. Projektionen av ekvivalensprincipen på sekvensen har en mycket djupare och vidare betydelse, anser han och anför Valérys syn på poesi som »en tvekan mellan ljudet och betydelsen» som långt mer realistisk och vetenskaplig utan någon slagsida mot fonetisk isolationism.[30]

Detta tycks inte vara någon ny syn för RJ. Redan i Pragstrukturalismens teser, publicerade i Travaux du Cercle Linguistique de Prague I, 1929, står följande att läsa:

Le parallelisme des structures phoniques réalisé par le rythme du vers, la rime, etc., constitue l'un des procédés les plus efficaces pour *actualiser les divers plans linguistiques*

(min kurs.). Une confrontation artistique de structures phoniques réciproquement semblables fait ressortir les concordances et les différences des structures syntaxiques, morphologiques et sémantiques. Même la rime n'est pas un fait abstraitement phonologique. Elle révèle une structure morphologique, et lorsqu'on aligne des morphèmes semblables (rime grammaticale), et lorsqu'au contraire on écarte cette juxtaposition. La rime est étroitement liée aussi avec la syntaxe (éléments de celle-ci qui sont mis en relief et posés en face l'un de l'autre dans la rime) ainsi qu'avec le lexique (importance des mots mis en relief par la rime, et leur degré de parenté sémantique).[31]

RJ:s egen beskrivning av detta samband är mycket upplysande och ger en god bild av hur han själv går tillväga i sina analyser:

Fastän rimmet definitionsmässigt grundas på en regelbunden återkomst av ekvivalenta fonem eller fonemgrupper, skulle det vara en osund överförenkling att behandla rimmet endast ur ljudmässig synpunkt. Rimmet för med nödvändighet med sig ett semantiskt förhållande mellan de rimmande enheterna (*rhyme-fellows* med Hopkins' terminologi). När vi studerar ett rim, ställs vi inför frågan om det är ett homoioteleuton [ord med liknande slut], som ställer liknande avlednings- och/eller böjningssuffix mot varandra (gratulationer–dekorationer) eller om rimorden tillhör samma eller olika grammatiska kategorier. Så till exempel är Hopkins' fyrfaldiga rim en överensstämmelse mellan två substantiv – *kind* och *mind* – som båda kontrasterar med adjektivet *blind* och med verbet *find*. Finns det en semantisk närhet, ett slags liknelse mellan rimmande lexem, som i *hjärta–smärta, hamn–famn, längtan–trängtan?* Har de rimmande enheterna samma syntaktiska funktion? Skillnaden mellan morfologisk klass och syntaktisk användning kan accentueras i rimmet. Sålunda är de tre rimorden i Poes versrader, »While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*, As of someone gently *rapping*» [...] morfologiskt lika, men syntaktiskt olika.[32]

Embarras de richesse är förmodligen ett relevant uttryck för den situation som den person befinner sig i, vilken skall söka exempel ur RJ:s analyser på vad som sagts ovan. Låt oss därför ta ett fåtal som kan ha anknytning till min tidigare eller min kommande framställning. Shakespeare-analysen ger ett enkelt och klart exempel på sambandet mellan rim och grammatik i sonetten:

Av de sju rimmen är endast det första, som sammanställer två substantiv föregångna av samma preposition (*of shame–of blame*), ett grammatiskt rim. Det andra börjar, det också, med ett substantiv, men ställer mot detta en annan ordklass. Det tredje och de tre sista vänder på denna ordningsföljd: ett icke-substantiv följs av ett substantiv. I gengäld låter det fjärde – som har mittställningen bland de sju – inget substantiv komma in, och förenar participet *had* och adjektivet *mad*.[33]

I analysen av Les chats redogör RJ genast efter rimfördelningen för det invecklade men för strukturen betydelsefulla sambandet mellan klassificeringen av rimmen i kvinnliga–manliga rim och rimordens grammatiska kategorier. De åtta verserna med kvinnligt rim har slutnomen (substantiv eller adjektiv) i pluralis, de sex maskulina rimmen är nomen i singularis. I kvartetterna är de manliga rimmen substantiv och de kvinnliga adjektiv (med ett undantag). I terzetterna är slutorden i den första substantiv, i den andra adjektiv. Terzetterna binds sedan samman genom diktens enda homonyma rim – *sans fin*

och *sable fin* – vilket alltså ställer ett maskulint adjektiv mot ett feminint substantiv. Detta är f. ö. det enda adjektivet och det enda exemplet på maskulint genus bland de manliga rimmen i sonetten.[34]

Detta rim diskuteras längre fram i analysen p. g. a. rimordens inbördes syntaktiska samband:

> Det finns en viss syntaktisk symmetri mellan de två rimorden, eftersom båda avslutar underordnade satser, varav den ena är fullständig och den andra elliptisk. Motsvarigheten inskränker sig inte bara till versernas sista stavelse, utan närmar raderna i deras helhet till varandra: [11/*sāblə sādɔr*mir dānzœ rɛvə*sā fɛ̃*/ –
> 13/par*sɛlə dɔr* ɛsi k*œ sablə fɛ̃*/.][35]

Det samband som analyserna påvisar mellan diktens fonologiska och semantiska nivå är svårare att redogöra för p. g. a. de långa och ofta invecklade resonemang som förs, med element från olika språkliga nivåer inblandade samtidigt. Jag kan dock ge en antydan om resonemanget genom att fortsätta citatet ur analysen av Les chats. Vi möter då det homonyma rimmet *fin* – *fin* i ett semantiskt sammanhang:

> Det är inte av en slump som just det rim som förenar de två terzetterna frammanar *un sable fin,* och därmed åter tar upp ökenmotivet, där de stora sfinxernas *rêve sans fin* placerats i den första terzetten.[36]

Kortfattat och enkelt är också följande exempel ur Du Bellay-analysen, där ett rim visar sig ha

> serier av besläktade fonem, som ingår i kontexter som är parallella i sin grammatiska och semantiska struktur: III$_1$ TOUT *e*SPRI*t* D*es*IRE – $_2$TOU*t le mon*D*e a*SPIRE.[37]

Posner exemplifierar i sin artikel detta samband mellan diktens nivaer med sista terzetten i Les chats. Exemplet är mycket väl valt då här nästan alla moment vi nu diskuterar finns invävda: likhet mellan ljud, både i fråga om enskilda fonem och rim, samt samband mellan fonologisk, morfologisk och semantisk nivå. RJ ser terzetten på följande sätt:

> I sista terzetten rimmar suffixen. Därigenom understryks det nära semantiska sambandet å ena sidan mellan [12]*etin*CELLES, [13]*par*CELLES *d'or* och [14]*prun*ELLES hos katterna–sfinxerna, a andra sidan mellan de gnistor från djuret som är [12]M*agIQUES*] och dess pupiller som är [14]M)*ystIQUES*], upplysta som de är av ett inre ljus och öppna mot den dolda innebörden. Liksom för att blottlägga morfemens ekvivalens är detta rim det enda i sonetten som saknar en stödkonsonant, och de inledande allitterationerna på /m/ förbinder de två adjektiven. [6]*L'horreur des ténèbres* skingras genom denna dubbla belysning, som på ljudplanet reflekteras genom dominansen av fonem med ljus klangfärg i slutstrofens nasala vokalism (7 palatala mot 6 velara), medan det i de föregående stroferna finns avsevärt flera velara vokaler (16 mot 0 i första kvartetten, 2 mot 1 i andra och 10 mot 5 i första terzetten).[38]

Enskilda fonem kan som synes också ha samband med den grammatiska nivån. Brecht-dikten, som saknar slutrim, ger många exempel på assonanser

och allitterationer. RJ anser bl. a. att de personliga pronomen som är av vikt i dikten förstoras genom de ekon som åtföljer dem. *Ist sie* från en tidigare utformning ersätts t. ex. med *Sitzt sie* i den slutliga:

Och i sin slutgiltiga version lyder de båda begynnelsestroferna: [2]***Sitzt sie*** – [3]*Sind* [4]***sie*** / – [5]***sind sie*** / – [7]***sie*** – [8]***sie***. Det är karakteristiskt, att förbindelsen *Wir sind sie*, som inleder andra strofen, av en tysk läsare uppfattas som ett brott mot den syntaktiska normen, och att i de följande stroferna även *sind* försvinner, då *sie* gör det. Pronomenet [5]*wir* får en del av sin klang bestämd av assonansen med första strofens [1]*Wer*. Frågan [4]*Wer ist sie?*, som avslutar första strofen, avlöses i början av andra strofen av svaret [5]*Wir sind sie*, som har parallella fonem och former. Upprepningarna [5]*Wir* – [6]***Du und ich und ihr*** – *wir alle* / [8]***Wo*** – ***wohne*** – ***wo*** – ***wirst*** understryker den grammatiskt och fonologiskt likartade kontexten. I tredje strofen skapas en intim allitterationsförbindelse mellan orden *wir* och *Weg*, och det sistnämnda ordet går dessutom över i följande strof, varför de båda stroferna vävs samman av ett nät av identiska begynnelsekonsonanter: [9]***Weg*** – ***wir*** – ***wir*** / [10]***Werden*** – ***wie*** – [11]***Weg*** / – [15]***Wir*** – [17]***Weg*** – [18]***wenn*** – ***weiss*** / – [19]***was*** – ***Weisheit*** / – [20]***weise***. Den oblika pronominala kasusformen *uns*, som genljuder i de båda slutstroferna, incipieras och förstärks av den ständigt upprepade likaljudande konjunktionen *und*: [6]***und*** – ***und*** – [7]***und*** – [8]***und*** – [9]***uns*** – ***und*** – [11]***uns*** – [12]***uns*** – [14]***uns*** / – [15]***und*** – [16]***uns*** / – [19]***Und*** – ***uns*** – ***uns*** – [20]***uns*** – [21]***uns***/.[39]

I fortsättningen av analysen ses tydligt sambandet ljudnivå–semantisk nivå:

De misstankar mot partiets hemvist och mot dess gåtfulla strävanden och rådslag, som klingar i första strofens intensiva frågor, bemöts ytterst effektivt av assonanserna i följande strof: [1]*... die Partei?* [2]*... in* ***einem*** *Haus ...?* / [3]*...* ***Gedanken geheim,*** *... unbekannt?* – [7]***In deinem Anzug*** *steckt sie,* ***Genosse,*** *und denkt in deinem* ***Kopf.*** / [8]*...* ***angegriffen*** *...* ***kämpft.*** Det är inte »in *einem* Haus» som partiet finns och tänker, utan »in *deinem* Anzug» och »in *deinem* Kopf», vilket det egendomliga inrimmet i andra strofen understryker, och det anljudande *d* i andra person singularis av personliga pronomina går vidare genom denna strof och följande strofer: [6]*Du* – [7]*deinem* – *denkt* – *deinem* – [8]*du* – *da* – [9]*den Weg, den* – [10]*du* – [11]*den* – [13]*Der* – [14]*dich* – [15]*du* – [16]*dich* – [17]*Dass der* – *der* – *das* – [21]*dich*. Den kedja av identiska diftonger (*Part****ei*** – *in* ***ein****em* – *geh****eim***), som tjänar till att hålla samman den unge kamratens antydningar om partiets alienation, pareras effektivt av den dubbla bekräftelsen på vilka oupplösliga band det finns mellan honom och partiet: [7]*in deinem* etc.[40]

Ljudlikhet mellan ord som står nära varandra men egentligen inte har med varandra att göra, s. k. paronomasier, lockar ofta RJ till semantiska tolkningar av de så sammanförda orden. Paronomasin, menar han, skapar en betydelseenhet på ett högre plan. Han ger själv en förklaring till detta:

I en sekvens där likheten läggs ovanpå närheten tenderar två likadana fonemföljder som står nära varandra att få en paronomastisk funktion. Ord som liknar varandra ljudmässigt dras mot varandra betydelsemässigt. Det är sant att den första raden i slutstrofen av Poes *The Raven* gör rikligt bruk av upprepade allitterationer, såsom Valéry påpekar, men »den överväldigande effekten» hos denna versrad och hos strofen i dess helhet beror framför allt på den poetiska etymologins makt.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;

And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore.

Korpens sittplats, *the pallid bust of Pallas*, sammansmälter genom »sonor» paronomasi /pæləd/ – /pæləs/ till ett organiskt helt [...] De båda motställda orden blandades tidigare i ett annat epitet för samma byst – *placid* /plæsid/ (blid) – en poetisk portmanteau, och förbindelsen mellan den sittande och sittplatsen befästes i sin tur genom en paronomasi: »*b*ird or *b*east upon the ... *b*ust [...].» Fågeln sitter, *On the pallid bust of Pallas just above my chamber door*, och korpen naglas fast vid denna plats, trots den älskandes befallning *take thy form from off my door* [...], genom orden /ʒʌst əbʌv/, som båda sammansmälter i /bʌst/.[41]

Följande iakttagelse angående Du Bellays sonett får räcka som exempel på detta ur analyserna:

Vissa paronomasier fortsätter längs sonetten. Så sekunderar gruppen av ett /p/ och ett /r/, föregångna eller följda av en frikativ, motivet med förtvivlan och hopp: I_3 *sans* *e*SP*oi*R – $_4$P*e*R*i*SS*able* – II_1 *em*PR*i*S*onnée* – $_3$S*i* P*ou*R *voler* – II_1 *e*SPR*it* – $_2$R*e*P*o*S *ou tout le monde a*SP*i*R*e*.[42]

Många intressanta figurer och ljudsammanställningar – »figures étymologiques» (*plaist – plaisir – plus*) hos Du Bellay t. ex. – har inte fått plats i min exempelsamling. Låt oss emellertid hoppas att den ända är tillräcklig som illustration till RJ:s sätt att analysera diktens ljudnivå. Det genomgående draget för hans undersökningar är här liksom beträffande andra språkliga plan att han ser samband mellan element på diktens ljudplan – framför allt ljud och rim – som stödjer det mönster av parallella och kontrasterande strofer som utgör diktens helhetsstruktur.

Vi har sedan också sett exempel på ljudplanets speciella förmåga att länka samman planen längs vår simultana axel. Det finns oftast en anknytning till det semantiska och/eller det grammatiska planet i de exempel från ljudplanet som RJ diskuterar.

Men ljuden har också i sig själva en betydelse. Vi skulle här i analogi med RJ:s granskning av den grammatiska nivån kunna tala om en »signification phonique». *Ljud*)*symbolik* är en term som RJ själv använder[43] och onomatopoetiska ord är särskilt tydliga uttryck för detta. RJ:s redogörelse för detta i Linguistics and Poetics är lång – två hela sidor – men intressant och refereras därför i stora delar. Först ett citat:

I poesi uttolkas varje iögonenfallande ljudlikhet med avseende på likhet och/eller olikhet i betydelse. Men Popes allitterationsföreskrift för diktare – *the sound must seem an Echo of the sense* [...] – har en vidare tillämpning. I referentiellt språk är förbindelsen mellan *signans* och *signatum* till övervägande del grunda[d] på den kodifierade närheten dem emellan, ofta missledande kallad »arbitrariteten hos det språkliga tecknet». Relevansen hos ljud-betydelseförbindelsen [i det poetiska språket nämligen] är en enkel följd av överlagringen av likheten på närheten.[44]

Den här givna teoretiska beskrivningen av ljudsymboliken är viktig för vår del. RJ för in den poetiska regeln om »likheten överförd på närheten» *inom själva tecknet, le signe,* och visar hur dess två ansikten le signifiant (ljud) och le signifié (betydelse) därigenom i det poetiska språket knyts närmare varandra – det uppstår *en inre förbindelse* mellan ljud och mening. Vi kan i fall av ljudsymbolik alltså inom samma ord finna en direkt parallellism mellan ljudplanet (signifiant) och betydelseplanet (signifié).

I fortsättningen av resonemanget försvarar han sin tro på ljudsymbolikens existens. Han ser ljudsymbolik som en otvivelaktigt objektiv relation, grundad på en fenomenell förbindelse mellan hörseln och synen. Som exempel anför han undersökningar av den fonematiska oppositionen grav : akut, dvs. bakre : främre eller mörka : ljusa vokaler, då frågan gäller om /i/ eller /u/ är mörkast. Försökspersonerna kan visserligen svara att denna fråga saknar mening för dem, »men knappast någon kommer att svara att /i/ är mörkast».

Det påpekas vidare att poesi inte är det enda område där ljudsymbolik har betydelse, men att den inre förbindelsen mellan ljud och mening där är mest märkbar. Anhopningen av en viss typ av fonem eller den kontrasterande samlingen av två motsatta typer i en versrads, en strofs eller en dikts ljudstruktur verkar som en »underström av betydelse», säger han med ett från Poe lånat uttryck.[45]

RJ tar sedan exempel ur rysk och fransk poesi för att närmare visa problem med ljudsymbolikens utformning i praktiken. I det ryska ordet »den'», dag, är vokalen ljus och konsonanterna palataliserade, vilket väl motsvarar den ljusa delen av dygnet, medan »noč'», natt, har mörk vokalfärg, vilket motsvarar den mörka delen. Detta passar den ryska poesin bra och RJ citerar Whorfs ord:

> »när ett ord har en akustisk likhet med sin egen betydelse, kan vi höra det ... Men när det motsatta inträffar, är det ingen som lägger märke till det.»[46]

I franskan inträffar faktiskt det motsatta, och där blir det svårare för poeten, ty där har tvärtom *jour,* dag, mörk vokal och *nuit,* natt, ljus vokal. RJ menar att fransk poesi kompenserar denna kollision mellan ljud och betydelse – som f. ö. Mallarmé har uppmärksammat – *fonologiskt* genom att sätta *jour* i en omgivning av ljusa ljud och *nuit* i en omgivning av mörka, eller *semantiskt* genom att ge »synestetiska korrelat till den fonemiska oppositionen grav/akut», dvs. genom att betona andra egenskaper hos dagen och natten än just ljuset: dagen blir t. ex. tung och varm medan natten framställs som luftig och kylig. Ty, menar RJ och citerar åter Whorf:

> »människor tycks förbinda upplevelsen av ljust, skarpt, hårt, högt, lätt, snabbt, gällt, smalt och så vidare i en lång serie med varandra; och omvänt upplevelsen av mörkt, varmt, mjukt, oskarpt, lågt, tungt, långsamt, dovt, brett etc. i en annan lång serie».[47]

Ett exempel på hans syn på ljudsymbolik möter vi i resonemanget om /r/

och /l/ i analysen av Les chats. Han påpekar där att antalet /r/ något överstiger antalet /l/ i kvartetterna, medan de i terzetterna däremot är något färre. Vidare finner han att den sjunde versen bara har två /l/ men fem /r/, dvs. mer än någon annan vers i sonetten: L'Erèbe les eût *p*ris pou*r* ses cou*r*siers funèb*r*es. Det andra *r* i cou*r*siers medräknas då inte, troligen beroende på att det inte hörs i uttalet. Den slutsats som iakttagelserna leder fram till stöder han sedan på Grammonts resonemang om att det är i motsättningen till /r/ som /l/ »ger intryck av ett ljud, som varken är gnisslande, skrapande eller skrovligt, utan i stället ett ljud som flyter, glider ... och är genomskinligt och klart».[48] Det är dock oklart, vilket franskt r-ljud som åsyftas – det främre, skarpt rullande [r] eller det bakre, »skorrande» [R].

Den abrupta karaktär som /r/ och i synnerhet det franska /r/ har i jämförelse med glissandot i /l/ blir klart belyst i den akustiska analys av dessa fenomen som Marguerite Durand nyligen presenterat i en studie; den minskade frekvensen av /r/ till förmån för /l/ åtföljer talande den empiriska kattens övergång till mytiska transfigurationer.[49]

Sammanfattningsvis kan alltså sägas att min granskning av RJ:s sätt att undersöka diktens ljudnivå i stort sett når fram till samma resultat som beträffande den grammatiska nivån:

1. Med hjälp av ekvivalensprincipen ser han det samband som rader mellan olika strofers ljudelement. Sambandet mellan dessa ljudelement stöder det mönster av parallella och kontrasterande strofer som utgör diktens helhetsstruktur.

2. Han ser också den viktiga roll som ljuden spelar då det gäller att länka samman diktens olika språkliga plan till en helhet. Den inre förbindelse mellan ett ords ljud- och betydelseplan som beskrivits som ljudsymbolik är kanske det tydligaste exempel det poetiska språket kan uppvisa på drag som möjliggör vår samtidiga upplevelse av diktens språkliga nivåer.

DET SEMANTISKA PLANET

Allmänt

En grundlig analys av en dikt enligt RJ:s modell borde behandla alla tänkbara språkliga plan eller nivåer. Lévi-Strauss föreslår i företalet till Les chats-analysen »den fonologiska, fonetiska, syntaktiska, prosodiska, semantiska etc.», RJ själv i Postscriptum

alla språkliga plan, från och med nätet av distinktiva drag och ända fram till hela textens uppbyggnad.[1]

Man skulle naturligtvis här kunna tänka sig andra plan: det fraseologiska, det typografiska m. fl., vilka också finns exemplifierade i RJ:s analyser.

Hittills har jag endast behandlat två språkliga plan i min granskning: det fonologiska och det grammatiska, av vilka det senare kan sägas innefatta

både diktens morfologiska och syntaktiska nät eller sammanhang. Att fortsätta denna undersökning av RJ:s behandling av alla dessa plan ett efter ett skulle bli onödigt tidsödande och monotont. Då alla analyserna i stort sett tycks följa en viss gång eller mall, där tre språkliga nivåer spelar huvudroller, kan det kanske räcka att här närmare undersöka – förutom det grammatiska och det fonologiska planet – RJ:s behandling av den tredje nivån, det semantiska planet.

De semantiska synpunkterna i RJ:s analyser kan sägas omfatta alla aspekter på diktens innebörd, antingen det gäller ordens enkla lexikaliska betydelse eller diktens motiv, tema och struktur. Genom att arbeta med språkliga medel når han här en tydning av diktens semantiska plan, på vilken det sedan är möjligt att konstruera en väl underbyggd tolkning av dikten.[2]

De huvudlinjer vi sökt dra upp för RJ:s undersökningar av den grammatiska och den fonologiska nivån tycks också gälla den semantiska. Att sambandet mellan detta plan och diktens struktur, det mönster av parallella och kontrasterande strofer vi sett på diktens sekvensaxel, av RJ ses som särskilt starkt visas av hans uttalanden i flera av analyserna. Dessa har tidigare citerats för att belysa just diktens strofuppdelningar, men är lika relevanta i detta sammanhang. I analysen av Spleen finner vi följande:

> I detta stycke liksom i »Les Chats», en sonett ur samma samling, urskiljer man flera indelningar av texten »som är fullkomligt tydliga både ur grammatisk synpunkt och beträffande *de semantiska relationerna* mellan diktens olika delar» (min kurs.).[3]

Citatet leder vidare till följande ord i analysen av Les chats:

> Flera uppdelningar låter sig utan svårighet skönjas, såväl ur grammatisk synpunkt som utifrån *de semantiska relationerna* mellan diktens olika delar (min kurs.).[4]

I analysen av Dantes sonett, slutligen, ser han det geometriska mönstret tack vare

> Variationen, överflödet, den ytterliga klarheten och den avsevärda symboliska laddningen i symmetrierna och korrespondenserna, såväl *semantiska* som formella ... (min kurs.).[5]

Sambandet kan sedan gälla alla olika slag av aspekter på det semantiska planet, lexikaliska såväl som motivmässiga.

Att det vidare existerar ett samband längs den vertikala axeln, simultanaxeln, mellan den semantiska nivån och å ena sidan ljudnivån, å andra sidan den grammatiska, har behandlingen av dessa plan redan sökt belysa. Exemplifieringen av detta samband blir därför här ganska knapphändig. Var diskussion i detta kapitel om dikten som en helhet kommer för övrigt att mynna ut i detta samband.

Låt oss då se hur diktens semantiska nivå behandlas enligt dessa linjer i analyserna.

Den lexikaliska betydelsen spelar en roll i diktens struktur på enklaste sätt genom att ord upprepas och understödjer symmetrier och parallellismer mellan olika strofer eller delar av dikten. Tydligast ses detta i den kanoniska parallellism jag tidigare presenterat i samband med diktens grammatiska plan.[6] I den kanoniska parallellismen, av RJ demonstrerad i Brechts Lob der Partei, är den lexikaliska parallellismen minst lika framträdande som den grammatiska: »Der Einzelne hat zwei Augen / Die Partei hat tausend Augen». Med stöd från ljudnivån blir den kanoniska parallellismen »heltäckande»:

Förutom av den strängt grammatiska och lexikaliska symmetrin sammansvetsas varje verspar av en trefaldig ljudupprepning: [1]*Einzelne – zwei* – [2]*Partei*: [1]*Augen* – [2]*tausend* – *Augen* ...[7]

Men också den Brecht-dikt som analysen egentligen behandlar, Wir sind sie, har en genomförd lexikalisk parallellism:

Texten är genomvävd av sådana typiska exempel på parallellism som exempelvis upprepning av enstaka ord eller hela ordgrupper (t. ex. [14, 16, 21]*Trenne dich nicht von uns!*) eller variation av enskilda ord, dvs. man utnyttjar de olika leden i ett paradigm, olika ordbildningar utifrån en och samma rot: [2]*in einem Haus* – [5]*ihr Haus*. [...] [3]*Gedanken* – [7]*denkt*, [11]*richtigen* – [15]*recht haben*, [18]*weiss* – [19]*Weisheit* – [20]*weise*.[8]

I Dantes sonett understryks sambandet mellan de ojämna stroferna I och III genom upprepningen av ordet *cor*, vilket leder vidare till andra parallellismer mellan de två stroferna: verbet som följer ordet *cor* i I motsvaras av sin antonym i III, vilket förstärker motsvarigheterna på ljudnivån mellan de två stroferna. Exemplet kommenteras längre fram i analysen:

I Dantes poetiska verk förutsätter i allmänhet upprepningen av ett ord (jfr 5.1. beträffande $_{2,\ 10}$*cor*) – och fäster samtidigt uppmärksamheten vid – komplexa parallellismer ...[9]

I analysen av Du Bellays sonett finner vi ytterligare exempel på hur upprepning av ett ord kan vara utgångspunkt för en hel kedja av parallellismer mellan ett par strofer och på så sätt bidra till att understödja diktens grundstruktur:

Det som gör parallellismen mellan den andra kvartetten och den andra terzetten särskilt iögonenfallande är identiteten mellan de båda apostroferna och deras uppställning (II_1 *mon ame emprisonnée* – IV_1 *mon ame ... guidée*), en identitet som stöttas genom korrespondensen av de kringstående orden (II_2 *en un plus cler seiour* – IV_1 *au plus hault ciel*) och genom den syntaktiska likheten hos de antonyma konstruktionerna: II_2 *l'obscur de nostre iour* – IV_2 *l'Idée* $_3$*De la beauté*).[10]

I analysen av Shakespeares sonett påpekas likaså att de ojämna stroferna visar »des éléments de symétries»: prepositionen *in* förekommer endast i dessa, liksom ordet *extreame*.[11]

Analysen av Spleen visar ett annat slag av sammanbindande upprepning:

Om man jämför de båda första kvartetterna med de båda sista, upptäcker man en *partiell upprepning av ord* (min kurs.), som sträcker sig under kompositionen i sin helhet. Den första strofen i det första paret innehåller i andra versraden ordet *l'esprit* (I_2), som återfinns ombildat till pluralis och personifierat i näst sista versraden i den första av de senare strofera: IV_3 *des esprits*. Kontextens anslutande element förstärker denna korrelation mellan I_2 *l'esprit gourmand* och IV_3 *des esprits, Qui se mettent à geindre*. Ett liknande förhallande uppstar mellan de andra strofera i de bäda paren: II_2 *l'Esperance*, V_2 *l'Espoir*, två besläktade synonymer, båda försedda med stor bokstav.[12]

RJ hänvisar f. ö. något tidigare i analysen till ett yttrande av Baudelaire att »un mot répété semble dénoncer 'un dessein déterminé' du poète» och ger i det sammanhanget följande exempel ur dikten: I_2 *longs ennuis*, V_1 *longs corbillards*; I_4 *jour noir*, V_4 *drapeau noir*.[13]

Ytterligare nagra kommentarer till den lexikaliska betydelsen kan kanske vara av intresse. Den spelar självklart en viktig roll för det semantiska planet i en dikt. Ord återfår i poesin t. o. m. glömda semantiska laddningar som RJ visar beträffande ordet *cocktails* i Mac Hammonds rader: »O bloody Mary / The cocktails have crowed not the cocks!» Den lexikaliska betydelsen i ordets båda led stiger här fram och »den etymologiska metaforen blir realiserad». RJ hänvisar i det sammanhanget till Majakovskijs uttalande om att »för honom var varje adjektiv i poesi ett poetiskt epitet, till och med 'stor' i Stora Björn ...» Ordens betydelse stiger alltså fram särskilt starkt i poesin.[14]

Presentationen av Brechts teknik i analysen av Wir sind sie är därför särskilt uppseendeväckande. RJ påpekar där att 70 % av diktens totala ordmängd består av formella, grammatiska ord (»mots outils», redskapsord enligt Greimas terminologi), som endast förmedlar relationerna mellan de omtalade fenomenen och som själva *saknar lexikalisk betydelse:*

> Ett formellt ord kan inte ge någon konkret, materiell karakteristik, det varken benämner något eller beskriver några fenomen; det anger endast relationerna mellan fenomenen och definierar dem.[15]

Av RJ:s resonemang att döma tycks diktens semantiska plan vila nästan helt på dessa formella »redskapsord». »Nästan helt» bör dock kanske preciseras en smula: *bakom* de formella orden döljer sig naturligtvis ord med lexikalisk betydelse – *sie* står för *die Partei*, *er* står för *der Weg* etc., vilket RJ också påpekar i analysen. Mängden av pronomen i dikten är just en del av den gestiska teknik, den dramatiska poetik, som Brecht använder sig av i dikten.[16] Den lexikaliska betydelsen finns med andra ord alltid närvarande.

Men låt oss återvända till den semantiska nivåns roll i diktens struktur. Enstaka ord kan ibland tjäna som *stödord* för det tema som vissa strofer förmedlar. I analysen av Spleen visar RJ hur fyra prepositionsuttryck i de tre udda strofera stöder det ämne som där behandlas och binder dessa strofer fastare samman, med andra ord understryker grundmönstret parallella resp. kontrasterande strofer:

Det väldiga, massiva och tunga trycket uppifrån och inträngandet i det inre utgör temat för de udda stroferna, och de stödord som tjänar till att framställa detta inträngande är antingen *au fond de* [...] eller prepositionen *dans* [...] De fyra prepositionsadverbial som vi just har funnit i de udda stroferna är nära sammanbundna på det semantiska planet: I_2 *Sur l'esprit*, III_4 *au fond de nos cerveaux*, V_2 *dans mon âme*, $_4$*Sur mon crâne*. Vad beträffar stödordens betydelse och adverbialets plats i versraden (i början av första eller andra halvversen), kontrasterar de båda yttersta termerna i den beskrivna serien med de båda inre.[17] Å andra sidan förenar adverbialets betydelse och dess plats i strofen (andra versraden i det första eller andra distikon) de båda udda termerna i serien och ställer dem mot de jämna termerna.[18]

Analysens vidare behandling av »den andliga karaktären hos de förstnämnda och den konkreta naturen hos de andra» visar än större fasthet i sambandet mellan de tre stroferna. RJ får som synes det Baudelaire-citat som jag tidigare anfört att väl stämma med sin egen behandling av de fyra uttrycken:

»dess oändliga och hemlighetsfulla tjusning ... ligger i regelbundenheten och symmetrin, som är ett av människoandens primära behov i samma mån som komplikation och harmoni» (*Fusées*, XXII).[19]

Jag nämnde i det föregående termen stödord. På en dikts semantiska nivå finns en annan kategori som vi på svenska kan kalla *nyckelord* efter RJ:s term *mots clés*.[20] RJ använder den själv ofta i samband med Dantes sonett. Han visar där hur ett nät av binära relationer byggs upp av fyra abstrakta feminina substantiv som alla representerar eller framkallar bilden av »hjältinnan» och på så sätt framstår som nyckelord i dikten:

Man har sagt om denna dikt att den var den enda av alla Dantes *Rime* som saknade både hjältinna och hänsyftning på kärlekskulten. Men hjältinnan frammanas i alla sonettens strofer. Ett feminint abstrakt substantiv framträder symmetriskt på näst sista versraden (−3) i varje strof: $_2$*pietà*, $_6$*giustizia*, $_{10}$*paura*, $_{14}$*vertù* (ängslan, rättvisa, skräck, dygd), och dessa ord har alla tonvikten på andra stavelsen. *Sammanförandet av dessa fyra substantiv visar på ett nät av mycket slående binära relationer* (min kurs.). Allt efter sin syntaktiska funktion och lexikala betydelse delar dessa fyra ord upp sig i två par, som fördelas mellan de udda och de jämna stroferna. I de jämna stroferna kommer »rättvisa» in som direkt objekt [...], »dygden» som apposition till ett direkt objekt [...]; de båda begreppen uppträder som två facetter av samma enda substans; och tonvikten i vart och ett av dessa två ord faller på versradens starka taktdel. I de udda stroferna visar sig »ängslan» och »skräck», med ackompanjemang av prepositioner och med en emfas som beror på frånvaron av artikel [...] I sonetten understryks de båda termernas släktskap av deras identiska ställning: deras tonvikt faller på versens andra starka taktdel. »Ängslan» och »skräck» är respektive skaldens och envar människas svar, svar som är oskiljaktiga från de lidanden som åsamkas rättvisan och dygden.[21]

Även om termen mots clés inte förekommer i de andra analyserna, kan vi ändå våga använda den vid ytterligare exemplifiering av RJ:s resonemang kring diktens strukturella uppbyggnad med hjälp av semantiska kategorier. Låt oss då fortsätta med diskussionen om temat i de andra stroferna i Spleen.

Det väldiga, massiva och tunga trycket uppifrån och inträngandet i det inre utgör temat för de udda stroferna ...[22]

Längre fram i analysen kan vi läsa följande:

Ett stötvis tryck, riktat nerifrån och uppåt, är det *antitetiska svaret som ges av de jämna stroferna* (min kurs.) på den nedtryckande rörelsen, riktad uppifrån och nedåt, som styr de udda stroferna. Om *le ciel* (I_1) representerar utgångspunkten i den udda gruppen, är det bilden av *la terre* (II_1) som inleder den jämna gruppen.[23]

Det står ganska klart att *himlen* och *jorden* är nyckelorden i de udda respektive de jämna stroferna. De står också i en binär relation till varandra. Redan i detta exempel kan vi spåra – om än inte helt tillfredsställande – den linje min framställning följer i fortsättningen, nämligen motsatspar av ord eller binära oppositioner på det semantiska planet.

I analysen av Shakespeares sonett framstår kontrasten mellan nyckelorden klarare:

De inre stroferna utmärker sig båda för vad som Shakespeares *Timon* kallar »förbryllande motsatser»: II_1 *injoyd – dispised* [...]; $_2$*Hunted – *$_3$*hated* [...]; III_1 *pursut – possession* [...]; $_3$*blisse – wo* [...].[24]

Men RJ:s behandling av diktens semantiska plan inskränker sig alltså inte till en undersökning av den lexikaliska betydelsen hos diktens ord. Liv, rörelse, ljus, aktivitet, tid och rum är några av de aspekter han lägger på en dikt utifrån de uppdelningar han gör av dikten. I hans analyser förekommer dessa angreppsvinklar så ofta, att vi utifrån dem skulle kunna bestämma de kategorier han arbetar med. »Liv» bestäms genom undersökning av diktens »animerade» respektive »inanimerade» substantiv och pronomen i deras funktion av subjekt eller objekt, »rörelse» genom antalet verb eller substantiv i en strof som gör den dynamisk eller statisk, »aktivitet» respektive »passivitet» genom de agerandes hållning, »tid» och »rum» genom en inplacering av diktens innehåll i just dessa kategorier. Kategorierna formulerar sig ofta i analyserna som motsatspar: »ljus» ställs mot »frånvaron av ljus», dvs. mörker; »liv» mot »frånvaron av liv», dvs. livlöshet (animé–inanimé); »aktivitet» mot »frånvaron av aktivitet», dvs. passivitet; »rörelse» mot »frånvaron av rörelse», dvs. dynamik ställs mot statiskhet osv. På tidsplanet kan vi se motsatspar som »en dag» / »evighet», dvs. tid / frånvaron av tid, liksom på rumsplanet »himlen» / »denna värld» eller »maison» / »au fond des solitudes», med andra ord binära oppositioner som består av begränsningar i tid och rum ställda mot utplånandet av dessa gränser.[25]

De kategorier RJ arbetar med för att nå diktens semantiska tydning kan alltså ofta sägas bestå av motsatspar eller binära oppositioner.[26] Mina exempel längre fram i framställningen kommer att visa detta liksom att RJ med dessa kategoriers hjälp understryker diktens struktur.

Den andra huvudlinjen jag behandlar – sambandet längs den vertikala axeln mellan diktens olika nivåer – belystes visserligen också indirekt för semantikens del vid genomgången av det grammatiska och det fonologiska planet. Låt oss dock något kommentera detta samband utifrån en semantisk synvinkel. Redan diskussionen om de semantiska kategorierna i det föregående stycket visar i några fall den naturliga och självklara kontakten mellan de grammatiska och semantiska planen: det är t. ex. de grammatiska kategorierna substantiv, pronomen, subjekt och objekt, som ses som »levande» respektive »livlösa». Ett intressant exempel ger aspekten »rörelse», dvs. motsatsparet statiskt/dynamiskt, som inte bara är stöd för den strukturella uppdelningen i udda strofer/jämna strofer i Shakespeares sonett som vi senare kommer att diskutera. Resonemanget i analysen om bestämningar till substantiven i de udda stroferna och till verben i de jämna mynnar nämligen ut i följande iakttagelse:

> Dessa regelbundenheter bildar en helhet, som uppvisar den mycket markanta skillnaden mellan udda och jämna strofer: de jämna stroferna är dynamiska, dominerade av verb, eller av opersonliga verbformer, som de ger större vikt än de andra ordklasserna; de udda stroferna har en mycket mera statisk och syntetiserande tendens, och grupperas följaktligen runt abstrakta substantiv och runt adjektiv.[27]

Här sker en enkel och traditionell koppling mellan de grammatiska kategorierna verb respektive substantiv och de semantiska kategorierna dynamisk respektive statisk. Men RJ:s undersökningar leder inte alltid fram till så enkla samband mellan grammatik och semantik. I analysen av Du Bellays sonett påpekas hur diktens antitetiska, motsägelsefulla struktur understryks av ordklassernas uppluckrade och vaga karaktär. De har i dikten slagsida på så sätt att substantiven oftast är verbalsubstantiv, epiteten adjektiverade particip osv. Resultatet av dessa otydliga gränser, »frontières à dessein imprécises», avspeglar sig på diktens semantiska plan enligt RJ:

> De båda topparna i det grammatiska systemet, substantivet och verbet, varav det ena behandlar ordet som tecken för en enhet, och det andra som tecken för en process (*existent* och *occurrent* enligt Sapirs dikotomi) spelar en grundläggande roll i sonettens STRUKTUR, medan de »belyses av ömsesidiga reflexer» och uppenbarar fantastiska TRANSPOSITIONER [efter en maxim av Mallarmé].[28]

Verben och substantiven, som alltså är av ungefärligen samma karaktär, speglas alltså i varandra, belyser varandra och glider över i varandra, men förenas inte. De förblir ju verb respektive substantiv, precis som på diktens innehållsplan den jordiska dyrkan av skönheten och det andliga tillägnandet av skönhetens idé visserligen liknar varandra och glider över i varandra men aldrig kan förenas, som RJ tycks vilja visa i fortsättningen av resonemanget:

> Stéphane Mallarmés maxim förmår mig att citera den andre store symbolisten, Aleksandr Blok, som i företalet till dikten *Vedergällning* (*Vozmezdie*) för fram »det

tragiska medvetandet om alltet som är oförenligt och oupplösligt i sina motsägelser, som förblir oförsonliga och på samma gång kräver sin lösning». Bland de motsägelser, som kan förvirra den själ som tänker på detta, förblir så den antinomi som framkallas i *CXIII* mellan den jordiska tillbedjan av skönheten och det andliga tillägnandet av dess idé *au plus hault ciel*, den *qu'on ne puysse ny des yeux, ny des oreilles, ny d'aucun sens apercevoir*, olöslig trots sin skärpa.[29]

På samma sätt undersöks Shakespeare-sonettens substantiv och verb. De rena, »unika» och konkreta substantiven i tvåradingen, IV: *world, heaven, men, hell*, ställs mot kvartetternas substantiv av vilka de flesta är abstrakta och står i djup och nära relation till verb: I: *expence, spirit, waste, action, blame*. II: *hayt, taker*. III: *pursut, possession, quest, proofe*. Likaså ställs tvåradingens konkreta, böjda verbformer mot kvartetternas abstrakta »is» och böjda participialformer. Det är dessa grammatiska element – oftast ansedda som enbart ytstrukturer eller formella fictions linguistiques – som ligger till grund för de djupaste semantiska effekterna i kvartetterna, menar RJ.[30] Han ger därefter en konkret beskrivning av »färdvägen» genom sonetten, från kvartetternas »entités fictives» med utgångspunkt i den första kvartettens abstrakta substantiv »vällust» och den kedja av abstrakta substantiv som det drar med sig, med fortsättning i den andra kvartettens serie av passiva particip och den tredje kvartettens aktiva particip, fram till tvåradingens »entités mythiques» – den mytiska bilden av den vällustige som en allmän idé för människan och hennes fördömelse:

> Sonetten grupperas runt två ämnen: vällusten och vällustingen, och utelämnar beteckningen för det förstnämnda i slutstrofen, och beteckningen för den andra i begynnelsestrofen. Det abstrakta substantivet för det förstnämnda för med sig en rad andra abstrakta substantiv. Den första strofen karakteriserar vällusten i sig själv; den andra radar upp en serie passiva particip, blandade med en hänsyftning på en ännu inte nämnd *dramatis persona*, och åberopar slutligen *den som slukar betet*; den tredje strofen använder aktiva particip för att beskriva uppförandet hos den som slukar betet, och använder bilder av vällusten genom att där visa det mål mot vilket vällustingens ansträngningar riktas. Adjektivet *extreame* [...], som i första strofen används om vällusten, överförs i tredje strofen till vällustingen. Enkla anaforiska pronomen hänsyftar i den avslutande tvåradingen på den föregående framställningen av vällusten, och begreppet vällusting växer, tills det blir en generaliserad föreställning om *människorna* och deras fördömelse. Den sista versraden tycks anspela på den sista rollen, den himmelska personlighet, som fördömer mänskligheten.[31]

Samband mellan ljudplan och betydelseplan påvisas ofta och rikligt i analyserna, men då också detta tidigare diskuterats i avsnittet om det fonologiska planet, ger jag bara här ett enda litet exempel som påminnelse. I analysen av Spleen ser RJ följande samband:

> IV_1 *Des Cloches*, V_2 *de longs Corbillards* med en allitteration i velarerna och en traditionell närhet mellan klockringningen och liktåget.[32]

Han påvisar här en likhet på ljudplanet som på betydelseplanet motsvaras av

en närhetsassociation mellan de två begreppen. Detta slag av association kommer att ytterligare diskuteras i samband med metonymibegreppet längre fram i framställningen.

Men låt oss för ögonblicket lämna sammanvävningen av de olika planen längs den vertikala eller simultana axeln och i stället återvända till diskussionen kring diktens struktur längs den horisontella sekvensaxeln, mönstret av parallella och kontrasterande strofer. Hur anbringas på dikten de semantiska kategorierna, de motsatspar vi tidigare presenterade? På vilket sätt kan vi hävda att resultaten av RJ:s undersökning av det semantiska planet stöder diktens struktur?

I Shakespeares sonett finns som citatet i det tidigare avsnittet visade ett tydligt exempel på hur motsatsparet statiskt/dynamiskt verkar i sonettens uppbyggnad: de jämna strofera är dynamiska, dominerade av verben och de udda statiska, organiserade runt huvudsakligen substantiv. Resonemanget kring dessa tendenser kan sägas utvecklas vidare på innehållsplanet i den presentation av strofernas tema som RJ gör på ett annat ställe i analysen:

> Framställningen av temat i de udda strofera av sonett 129 är en strängt logisk konfrontation mellan de olika *stadierna* (min kurs.) i vällusten (*before, in action, behind*) [...], medan de jämna strofera är centrerade på själva *processen* (min kurs.) i metamorfosen (II_2 *hunted, and no sooner had* $_3$*Past reason hated* [...]; och i IV vägen som för från *himlen* till *helvetet*). Man skulle kunna jämföra de jämna strofera med en film, vars berättande förlopp vore rent lineärt, medan de udda strofera för in återblickar och en överblick av händelserna: I_2 *In action, and till action* [...]; III_2 *Had, having, and in quest, to have extreame* [...]. Dessa båda kvartetter söker den oföränderliga essensen i den skildrade passionen: III_1 *Mad In pursut and in possession so* [...].[33]

Analysen av Les chats är på många sätt lämplig som exemplifiering i detta sammanhang: dels anses den allmänt vara »programanalys», dels påpekar RJ där, som tidigare nämnts, att flera uppdelningar kan ses utifrån såväl grammatisk synpunkt som utifrån de semantiska relationerna mellan diktens olika delar. För att nå dessa relationer arbetar analysen bl. a. med många av de motsatspar vi nämnt. F. ö. är temat möjligt att fatta som en tydlig och enkel struktur: tes–antites–syntes, dvs. motsatsparet de älskande / de lärde och deras uppgående i katterna. Låt oss därför något närmare granska hans analys av Les chats för att se i ett sammanhang hur han analyserar en dikts betydelsestruktur.

Analysen av Les chats

Analysen av Les chats börjar liksom de andra analyserna med en beskrivning av de olika uppdelningar som är möjliga utifrån diktens strofiska och grammatiska byggnad. (Se diktens text i Appendix.) I ett sammanfattande avsnitt knyter sedan RJ ihop alla trådar och får så det semantiska nätet att framträda. *Den första uppdelningen* beskrivs där på följande sätt:

Som redan påpekats motsvaras en första uppdelning av de tre partier som vart och ett avslutas med punkt, nämligen de två kvartetterna och gruppen av de två terzetterna. I den första kvartetten skildras i form av en objektiv och statisk bild en verklig situation, eller en situation som betraktas som verklig. I den andra tillskrives katterna en intention som tolkas av Erebos' makter; och dessa makter tillerkänns i sin tur en avsikt visavi katterna som dessa tillbakavisar. I dessa två avsnitt betraktas alltså katterna utifrån. Det förra skildrar dem i en passivitet som i synnerhet älskarna och de lärda förbinds med, det andra i en aktivitet som förnims av Erebus' makter. I gengäld överbryggar det sista partiet denna motsättning genom att tillerkänna katterna en passivitet som de aktivt antagit och som inte längre ses utifrån utan inifrån.[34]

Här möter vi främst motsatsparet *passivt/aktivt*. Första partiet (I) beskriver en passivitet hos katterna, andra partiet (II) en aktivitet hos katterna som förnims av Erebos makter och tredje partiet (III, IV) visar en passivitet som katterna antagit aktivt.

Men man kan förutom denna tredelning baserad på diktens tre fullständiga meningar se en *andra uppdelning*, en »dikotomi som delar sonetten i två strofpar, nämligen ett par kvartetter och ett par terzetter».[35] Sammanfattningen lyder här på följande sätt:

En andra uppdelning sätter gruppen av de två terzetterna i motsättning till gruppen av de två kvartetterna, samtidigt som den uppenbarar ett nära samband mellan den första kvartetten och den första terzetten, liksom mellan den andra kvartetten och den andra terzetten. Resultatet kan summeras sålunda:
1. Gruppen av de två kvartetterna står i motsättning till gruppen av de två terzetterna, i den bemärkelsen att de senare utesluter åskådarens synvinkel (*amoureux, savants, Erebos'* makt) och placerar katternas existens utanför alla gränser i tid och rum.
2. Den första kvartetten inför dessa gränser i tid och rum (*maison, saison*); den första terzetten utplånar dem (*au fond des solitudes*; *rêve sans fin*).
3. I den andra kvartetten definieras katterna genom det mörker som de uppsöker, i andra terzetten genom det ljus de utstrålar (gnistor, stjärnor).[36]

Här ses liksom i det tidigare analysavsnittet samband mellan olika strofer utifrån åskådarens synvinkel: katterna ses *utifrån* eller *inifrån*. Här kontrasteras vidare strofer på grund av deras förhallande till *tid och rum*: i III

blir huset som omsluter katterna i första kvartetten förvandlat till en vidsträckt öken [10]*fond des solitudes*; [...] På tidsplanet har den mogna åldern ([2]*mûre saison*) som rimmar på [3]*la maison* i första kvartetten och som också betydelsemässigt knyter an till detta ord, funnit ett tydligt motstycke i första terzetten: dessa två uppenbart parallella grupper ([2]*dans leur mûre saison* och [11]*dans un rêve sans fin*) kontrasterar mot varandra, varvid den ena anspelar på räknade dagar, den andra på evigheten.[37]

RJ konstaterar vidare på ett annat ställe i analysen:

Mellan terzetterna och de motsvarande kvartetterna härskar en slående överensstämmelse (en horisontell parallellism). De trånga gränser i rum ([3]*maison*) och tid ([2]*mûre saison*) som möter oss i första kvartetten, får nämligen ett svar i den första terzetten genom att den avlägsnar eller utplånar dessa gränser ([10]*fond des solitudes*, [11]*rêve sans fin*). På samma sätt triumferar i andra terzetten det magiska ljus, som katterna utstralar,

över *l'horreur des ténèbres*, den mörkrets fasa varur den andra kvartetten sånär hade dragit falska konsekvenser.[38]

Citatets senare del motsvarar som synes väl avsnitt 3 ovan i sammanfattningen.

Men också motsatsparet *levande/livlös* kan diskuteras utifrån denna dikotomi där kvartetter ställs mot terzetter. I presentationen av diktens uppdelningar i början av analysen skriver RJ att denna uppdelning stöds av »en tydlig syntaktisk parallellism mellan å ena sidan kvartettparet, å andra sidan terzettparet».[39] Men också det semantiska planet stöder denna uppdelning:

Den semantiska aspekten på de grammatiska subjekten förstärker denna parallellism mellan de två kvartetterna å ena sidan och de två terzetterna å den andra.

1 Kvartetter	2 Terzetter
1. Första	1. Första
2. Andra	2. Andra

Subjekten i den första kvartetten och i den första terzetten betecknar uteslutande *levande varelser* (min kurs.), medan ett av de två subjekten i den andra kvartetten, och samtliga grammatiska subjekt i andra terzetten är *livlösa substantiv* (min kurs.): [7]*L'Erèbe*, [12]*Leurs reins*, [13]*des parcelles*, [13]*un sable*. Förutom dessa sas. horisontella motsvarigheter urskiljer man en motsvarighet som skulle kunna kallas vertikal. Denna placerar gruppen av de två kvartetterna i motsättning till gruppen av de två terzetterna. Medan alla direkta objekt i de två terzetterna är livlösa substantiv ([9]*les nobles attitudes*, [14]*leurs prunelles*), är det enda direkta objektet i första kvartetten ett substantiv som betecknar levande varelser ([3]*Les chats*); och objekten i andra kvartetten innefattar, förutom livlösa substantiv ([6]*le silence et l'horreur*), pronominet *les* som syftar på *les chats* i den föregående satsen. Vad beträffar sambandet mellan subjekt och objekt, så uppvisar sonetten två motsvarigheter som man skulle kunna kalla diagonala; en fallande diagonal sammanbinder de två yttre strofera (inledningskvartetten och slutterzetten) och placerar dem i motsättning till en stigande diagonal, som i sin tur förenar de två inre strofera. I de yttre strofera ingår objektet i samma semantiska kategori som subjektet: i första kvartetten levande (*amoureux, savants – chats*), och i andra terzetten livlösa (*reins, parcelles – prunelles*). Däremot tillhör subjekt och objekt motsatta kategorier i de inre strofera: i första terzetten ställs det livlösa objektet mot det levande subjektet (*ils* / =chats / – *attitudes*), i andra kvartetten alternerar däremot samma förhållande (*ils* / =chats / – *silence, horreur*) med det motsatta förhållandet, dvs. levande objekt – livlöst subjekt (*Erèbe – les* / =chats /).[40]

Det är med andra ord de tre binära uppdelningarna av en dikt – udda / jämna, tidigare / senare, yttre / inre strofer – som han når fram till genom denna gruppering av levande eller livlösa subjekt eller objekt. De semantiska kategorierna levande / livlös kan alltså sägas karakterisera de olika strofera enligt det mönster vi tidigare diskuterat. Med en summering klargör RJ grupperingen och visar hur var och en av de fyra strofera behåller sin individualitet. I den första kvartetten hör både subjekt och objekt till den levande kategorin, medan i den första terzetten enbart subjektet tillhör denna ka-

tegori. I den andra kvartetten hänför sig antingen bara subjekt eller bara objekt till den levande kategorin, i den andra terzetten intetdera.[41]

Denna gruppering av livlösa och levande subjekt och objekt återkommer i analysen av diktens sista strof, speciellt dess sista vers. Både subjekt och objekt påpekas höra till de levandes kategori i sonettens början, medan i den sista satsen båda satsdelarna visar sig falla inom den livlösa klassen.[42]

Karakteriseringen av diktens sista strof bygger sedan vidare på grammatiska iakttagelser som konkreta substantiv i motsats till övriga strofers abstrakta substantiv, eller som feminina subjekt och objekt i sista satsen i motsats till inledningssatsens maskulina subjekt och objekt. Men den viktiga semantiska kategoriseringen i levande / livlös, här de livlösa subjekten och objekten, har dock stor del i hans »kosmiska» vision av diktens slut:

I sista terzetten intar materiens [yttersta] partiklar i tur och ordning objektets och subjektets plats. Det är dessa lågande partiklar som i en ny identifikation, sonettens sista, förbinds med [13]*sable fin* och förvandlas till stjärnor.[43]

Det långa citatet från analysens början angående sambandet mellan subjekt och objekt kan sägas ha betydelse även för summeringen av *den tredje uppdelningen*. Här gäller det de »diagonala» motsvarigheter som sammanbinder de två yttre stroferna och placerar dem i motsättning till de inre (se det tidigare citatet och »diagrammet»). RJ:s summering av denna uppdelning citeras här i sin helhet:

Slutligen kan tillfogas ytterligare en tredje uppdelning, som i en kiasm grupperar å ena sidan inledningskvartetten och slutterzetten, å andra sidan de inre stroferna, dvs. den andra kvartetten och den första terzetten: i den första gruppen fungerar katterna som objekt i huvudsatserna, medan de två övriga stroferna från början anvisar dem funktionen av subjekt.

Dessa företeelser i den formella distributionen har emellertid en semantisk bas (min kurs.). Utgångspunkten i första kvartetten är förhållandet att katterna vistas i samma hus som älskarna och de lärda. Denna kontiguitet ger upphov till en dubbel jämförelse (*[1]comme eux, comme eux*). Även i slutterzetten utvecklas denna kontiguitetsrelation till en jämförelse: medan i första kvartetten det metonymiska sambandet mellan husets katter och människor utgör grunden till det metaforiska sambandet, är däremot denna situation i sista terzetten sas. interioriserad: kontiguitetsrelationen är snarare synekdokaisk än egentligen metonymisk. Delarna av kattens kropp (*reins, prunelles*) förbereder den metaforiska frambesvärjelsen av den astrala och kosmiska katten, [som åtföljs av en övergång] från precision till vaghet (*[2]egalement* – *[14]vaguement*). Analogin mellan de inre stroferna baserar sig på ekvivalensrelationer, varav den ena tillbakavisas i andra kvartetten (katter och *coursiers funèbres*) och den andra accepteras i första terzetten (katter och *sphinx*). Detta leder i första fallet till att kontiguiteten (mellan katterna och *Erebos*) förkastas, och i andra fallet till att katterna placeras *au fond des solitudes*. I motsats till det föregående fallet kan man alltså konstatera att det här sker en övergång från en ekvivalensrelation, vilken förstärks genom en [likhet (alltså ett metaforiskt förfaringssätt) till kontiguitetsrelationer (alltså metonymiska) som är antingen negativa eller positiva].[44]

Den formella distribution som här nämns, dvs. katternas formella funktion som subjekt eller objekt i dikten, måste först kommenteras något innan vi ser närmare på den semantiska analysen. RJ återkommer vid olika tillfällen i analysen till dessa formella funktioner:

[3]*Les chats*, som är direkt objekt i den sats som omfattar de tre första verserna i sonetten, fungerar som underförstått subjekt i de tre följande versernas satser ([4]*Qui comme eux sont frileux;* [6]*Ils cherchent le silence*). [...] Det mellanliggande »distikonet» rekapitulerar katternas metamorfos: från objekt (denna gång underförstått) i sjunde versen (*L'Erèbe les eût pris*) till likaså underförstått grammatiskt subjekt i åttonde versen (*S'ils pouvaient*).[45]

I den följande terzetten innehar katterna rollen av subjekt igen, dock ersatta med pronominet *ils*. Den sista terzetten slutligen ger ett mer invecklat men skönjbart mönster:

Genom synekdoke ersätts kattsfinxerna med sina kroppsdelar: [12]*leurs reins*, [14]*leurs prunelles*. De inre strofernas underförstådda subjekt blir åter bestämning i sista terzetten. Katterna uppträder sålunda först som implicit bestämning till subjektet – [12]*Leurs reins féconds sont pleins* – därefter är katterna i diktens sista sats bara en implicit objektsbestämning: [14]*Etoilent vaguement leurs prunelles*. Katterna knyts alltså till det transitiva verbets objekt i sonettens sista sats, och till subjektet i den näst sista satsen, som är attributiv.[46]

Det är med andra ord katternas funktion som bestämning till objektet i den sista satsen som möjliggör denna diagonala korrespondens mellan den första kvartetten och den sista terzetten.

Vad det invecklade formella mönstret beträffar medför det att samband kan ses mellan den sista terzetten och den övriga dikten:

Så uppstår en dubbel korrespondens, i ena fallet med katterna som är direkt objekt i sonettens första sats, och i andra fallet med katterna som är subjekt i den andra satsen, även den attributiv.[47]

Detta samband återkommer vi till längre fram.

Det är alltså dessa företeelser i den formella distributionen som enligt RJ har en semantisk bas. Vid analysen av denna semantiska bas använder RJ för oss i detta sammanhang helt nya kategorier. Då dessa är centrala i RJ:s tankevärld och inte enbart används i analysen av Les chats, gör jag här ett kort avbrott i den löpande framställningen för en presentation av begreppen *metafor* och *metonymi* sedda ur RJ:s perspektiv.[48] Vi återvänder därefter till det tidigare citatet ur Les chats för att diskutera RJ:s användning av dessa begrepp vid analysen av en dikts semantiska plan.

De semantiska kategorier han här arbetar med är metaforer och metonymier. Som retoriska figurer är dessa välkända begrepp i all litteraturforskning och stilistisk analys. Metaforen innebär ju en underförstådd jämförelse, t. ex. »ålderns höst», medan metonymin innebär att man betecknar ett begrepp

med ett ord som står i något slags relation till begreppet, t. ex. orsaken i stället för verkan, delen i stället för det hela: »han lever av sitt arbete» i stället för »av det han förtjänar på sitt arbete», »en flotta på trettio segel» när man menar »fartyg» osv.[49]

RJ ser emellertid dessa begrepp snarare som rent *språkliga relationer*, fastän använda på ett semantiskt plan. Den tidigare beskrivna och ofta antydda strukturalistiska synen på spraket är åter tillämplig: varje språkligt tecken innefattar två typer av arrangemang beskrivna som selektion och kombination. Selektionen, valet av ord, görs som vi minns ur ett förråd där alla ord är likvärdiga, ekvivalenta som synonymer eller antonymer. Kombinationen är ett sammanfogande av dessa valda ord till satser, meningar: orden står på så sätt i ett förhållande av *närhet* till varandra. På det semantiska planet sammanbinds nu elementen, dvs. ordens innebörd, med varandra precis som elementen på de grammatiska och fonologiska planen: genom likhet och närhet. Dessa två vägar hjälper oss att associera och binda samman våra upplevelser, samt inte minst att förflytta oss från faktisk verklighet och verklighetsbeskrivning till symbolisk. Det är dessa likhets- och närhetsassociationer som RJ kallar metaforer och metonymier.

Utvecklingen av en språklig aktivitet kan alltså äga rum längs två olika semantiska linjer, säger han: ett tema kan leda till ett annat antingen genom deras likhet eller genom deras närhet. Lämpliga termer för de båda linjerna anser han vara den *metaforiska vägen* och den *metonymiska vägen*. Han påpekar vidare att båda processerna alltid är verksamma i en normal språklig aktivitet, men också att ett kulturellt mönster, personlighet och språkstil utövar påverkan så att företräde ges åt den ena eller den andra av dessa processer.[50]

RJ:s Två kapitel om språket ger underlag för dessa slutsatser. Det andra kapitlet, De metaforiska och metonymiska polerna, ur vilket resonemanget ovan är hämtat, ger en fyllig och intressant beskrivning av de två begreppen. Det psykologiska test som RJ där redogör för belyser hur företräde ges åt ett av de två alternativen. Barn konfronteras med ett substantiv och uppmanas att yttra den första verbala respons de kommer på. De väljer då alltid ettdera av två motsatta språkliga alternativ:

> responsen är menad antingen som ett substitut för eller som ett komplement till stimulus. I det senare fallet bildar stimulus och respons tillsammans en riktig syntaktisk konstruktion, vanligast en sats. Dessa två typer av reaktion har man kallat *substitutiv* och *predikativ*.[51]

I experimentet gavs som stimulus ordet *hydda*. Två olika responser var *brann upp* och *är ett litet hus*. Båda svaren är predikativa, påpekar RJ, men det första skapar en berättande kontext, det andra ger en dubbel förbindelse med subjektet hydda: vi har å ena sidan en positionsbetingad (dvs. syntaktisk) närhet, å andra sidan en semantisk likhet.[52] De substantiviska reaktionerna på

hydda var många: synonymerna stuga och koja, antonymen palats, metaforerna lya och håla. Alla dessa ekvivalenta ord har egenskapen att kunna ersätta ordet hydda i en sats – en egenskap som är exempel på positionsbetingad *likhet.* Men dessa ord är dessutom förenade med stimulus – hydda – genom semantisk likhet (eller kontrast). Ordet hydda kan dessutom åstadkomma metonymiska responser som *halmtak, stök, fattigdom.* I ett sådant fall kombineras och kontrasteras den positionsbetingade likheten med semantisk *närhet.* Det är genom att välja, kombinera och ordna dessa två sorters förbindelse (likhet och närhet) i båda deras aspekter (positionsbetingad och semantisk) som en individ enligt RJ visar sin personliga stil, sin förkärlek för vissa språkliga uttryck.[53]

Detta kapitel är särskilt intressant då RJ här visar sambandet mellan språkets struktur (likhet och närhet) och den språkliga rubbningen afasi. Vid afasi är nämligen den ena eller den andra av dessa två processer begränsad eller helt blockerad, vilket gör studiet av afasi särskilt upplysande för en lingvist, påpekar han.[54]

Diskussionen om afasi upptar också en stor plats. Kapitlet inleds på följande sätt:

> Afasins former är många och skiftande, men alla pendlar de mellan de två polära typer som just har beskrivits [selektion och kombination]. Varje form av afatisk störning består av en mer eller mindre allvarlig skada som drabbar antingen förmågan till selektion och substitution eller förmågan till kombination och kontextbildning. Den förra åkomman innefattar en försämring av metaspråkliga operationer, medan den senare angriper förmågan att upprätthålla hierarkin av språkliga enheter. Det är likhetsrelationen som undertrycks i den förra och närhetsrelationen i den senare typen av afasi. Vid likhetsrubbningen bortfaller metaforerna, vid närhetsrubbningen metonymierna.[55]

Längre fram i kapitlet visar RJ ett intressant exempel på detta samband då han beskriver den sinnessjukdom och den språkrubbning som drabbade den ryske romanförfattaren Gleb Ivanovič Uspenskij (1840–1902) under de sista åren av hans liv. Sjukdomen tog sig bl. a. uttryck i att det traditionellt kombinerade förnamnet och fadersnamnet för honom splittrades på två distinkta namn som betecknade två separata varelser. Denna personlighetsklyvning har också en lingvistisk aspekt, påpekar RJ, i det att han visade sig oförmögen att använda två symboler för samma sak – det är alltså fråga om en likhetsrubbning. Eftersom likhetsrubbning hör nära samman med böjelse för metonymi, blir undersökningar av den unge Uspenskijs stil särskilt intressanta. De bekräftar också vad man väntat sig, menar RJ, då de visar att Uspenskij hade en särskild svaghet för metonymi, speciellt synekdoke. Man har bl. a. påpekat att han vräker över läsaren detaljer till den grad att helheten är svår att uppfatta.[56] Den som är intresserad av att se exempel på Gleb Uspenskijs stil hänvisas till en not på samma sida som jag här refererat. Vidare kan det vara

värt att påpeka att RJ är medveten om den rådande realistiska stilen vid 1800-talets slut, som alltså kan tänkas ha påverkat författaren. Dock gjorde författarens personliga stil honom särskilt lämpad för denna artistiska strömning, menar RJ.

I kapitlet rekommenderas forskning kring detta samband mellan språkets struktur och afasi:

> Den bipolära strukturen hos språket [...] och fixeringen vid en av dessa poler med uteslutning av den andra vid afasi kräver ett systematiskt jämförande studium. [...] Den dikotomi som diskuteras här visar sig vara av grundläggande betydelse och ha konsekvenser för allt verbalt beteende och för mänskligt beteende i allmänhet.[57]

Den bipolära strukturen, dvs. de två språkliga relationer vi arbetar med i allt verbalt beteende, är alltså likhet och närhet. Båda processerna är, som ett tidigare citat visade, »ständigt aktiva, men företräde ges åt en av dessa processer under inflytande av kulturellt mönster, personlighet och språkstil». En fråga vi nu kan ställa – och delvis får svar på i RJ:s kapitel – är: Har någon av de två semantiska vägarna – den metaforiska och den metonymiska – företräde i poesin och i så fall vilken?

I det poetiska språket spelar likheten en dominerande roll – ekvivalensprincipen är ju konstitutiv i poesin. Metaforen är ju f.ö. en parallellism, men eftersom det ena ledet inte finns utsagt, utan endast finns i associationsräckan, skulle man kunna säga att metaforen är en *parallellism in absentia*. Därför är det kanske naturligt att metaforen ansetts vara den viktigare av de två semantiska aspekterna i poesin. Den är ju en likhetsrelation, medan metonymin är en närhetsrelation på det semantiska planet. Men även metonymin kan vara den dominerande relationen i poesi, menar RJ. Endera av de två polerna kan nämligen överväga. I ryska lyriska sånger t. ex. förekommer oftast metaforiska konstruktioner. I hjälteepiken däremot är den metonymiska vägen den dominerande.[58] Följande citat visar sedan hur de två »vägarna» ger olika karaktär åt olika poetiska skolor:

> I poesin är det högst skiftande motiv som bestämmer valet mellan dessa alternativ. Det har vid upprepade tillfällen omvittnats att litterära skolor som romantiken och symbolismen lämnar företräde för den metaforiska processen. Däremot har man fortfarande i otillräcklig grad uppmärksammat att det är metonymin som dominerar och faktiskt förutbestämmer den s.k. »realistiska» riktning som intar en mellanställning mellan den slutande romantiken och den begynnande symbolismen och som är motsatt båda. Genom att följa närhetsrelationerna avviker den realistiske författaren metonymiskt från handlingen till förmån för atmosfären och från karaktärerna till förmån för inramningen i tid och rum. Han tycker om synekdokiska detaljer. I den scen där Tolstoj beskriver Anna Kareninas självmord är hans konstnärliga uppmärksamhet koncentrerad till hjältinnans handväska; i *Krig och fred* används synekdokerna »hår på överläppen» och »bara skuldror» av samme författare för de kvinnor som uppvisar dessa särdrag.[59]

»Hjälteepik» och »realism» – metonymin tycks alltså enligt RJ huvudsakligen förekomma i en stil som närmar sig prosan.

Dock är båda processerna närvarande samtidigt. Det är bara fråga om vilketdera av dragen som är dominant. I en dikt existerar både metaforen och metonymin sida vid sida som framgår av Les chats-analysen. I Linguistics and Poetics läser vi:

> I poesi strävar inte bara den fonologiska sekvensen utan varje sekvens av semantiska enheter överhuvudtaget att bilda en ekvation [identitetssats]. Likheten, som läggs ovanpå närheten, ger poesin dess genomgående symboliska, mångskiftande polysemantiska essens som fint antyds i Goethes *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* (Allt förgängligt är blott en liknelse). Mer tekniskt uttryckt, är allting som kommer i en följd en liknelse. I poesin, där likheten läggs ovanpå närheten, är varje metonymi lätt metaforisk och varje metafor har en metonymisk färgning.[60]

Kapitlet om metaforer och metonymier slutar med en svårtolkad men intressant och viktig passus, i vilken både metaforens och metonymins roll inom poesin klarläggs. RJ utreder där varför metaforen är och har ansetts som den dominerande processen men ger också en nyanserad syn på dess roll, vilket han praktiskt demonstrerar i Les chats-analysen.

Hans resonemang utgår från begreppet metaspråk. Med metaspråk menar man ju alla slags »språk om språket», som t. ex. den grammatiska terminologi med vilken man analyserar och beskriver själva språket och dess uppbyggnad, men också, enligt RJ, den terminologi som man behöver vid studiet av troperna, poesins bildspråk. Metaspråkets termer, säger nu RJ, förbinds med det de refererar till genom likhet i betydelse. Detta förhållande gäller emellertid också metaforen som poetisk bild, vilken ju bygger på likhet mellan den metaforiska termen och den term som den ersätter. Konkret uttryckt skulle hans tankegång kanske kunna tydas på följande sätt: förhållandet mellan en metaspråklig term som t. ex. »subjekt» och dess referent, det faktiska subjektet i olika satser, är en likhetsrelation av samma slag som förhållandet mellan en metaforisk term som t. ex. det bildliga uttrycket »själens spegel» och dess referent, det normalsprakliga ordet »öga». Relationen mellan termen och dess referent är alltså av samma slag i ett metaspråk och i en metafor. RJ tycks nu mena att en forskare då finner det lättare att behandla metaforerna – uppbyggda enligt samma princip som hans egen terminologi för studiet av dem – än att behandla metonymin, som ju inte bygger på likhet utan på en helt annan princip, nämligen närhet. Detta skulle vara skälet till att metaforen blivit så mycket rikhaltigare behandlad i facklitteraturen än metonymin. Likaså har man accepterat romantikens förbindelse med metaforen, medan man har försummat realismens förbindelse med metonymin. Men, säger han, det är inte bara granskarens redskap som är ansvarigt för att metaforen har detta företräde framför metonymin inom forskningen, utan också själva objektet för granskningen:

Eftersom poesin är starkt inriktad på tecknet och pragmatisk prosa på referenten, studeras troper och figurer huvudsakligen som poetiska konstgrepp. Likhetsprincipen bildar underlag för poesin; den metriska parallellismen hos versraden eller ljudekvivalensen hos rimord framkallar osökt frågan om semantisk likhet och kontrast; det finns, till exempel, grammatiska och antigrammatiska men aldrig agrammatiska rim. Prosa å andra sidan befrämjas väsentligen genom närhet. Sålunda är det metaforen, när det gäller poesi, och metonymin, när det gäller prosa, som följer minsta motståndets lag; följaktligen vänds studiet av de poetiska troperna i allt väsentligt mot metaforen. Den faktiska bipolariteten har i dessa studier ersatts med ett oäkta, stympat, unipolärt schema som slående nog sammanfaller med ett av de två afasimönstren, nämligen närhetsrubbningen.[61]

Slutligen påpekar RJ i kapitlet att metaforer och metonymier är genomgående drag inte bara i de verbala beteendena utan i alla symboliska processer, antingen inom individen själv eller socialt. Så nämner han både Freuds drömtydning och Frazers indelning av de magiska riterna. Freuds undersökningar av drömstrukturer grundar sig på närhet mellan symboler och tidssekvenser (metonymisk »förskjutning» och synekdokaisk »förtätning») eller likhet (»identifiering och symbolism»). Frazers två principer för trollformler grundar sig också på likhetens lag och beröringens lag. Den första kallade han »homeopatisk» eller »imitativ» och den andra »överförings-» eller »kontagiös» magi, en tudelning RJ finner upplysande. Men oftast är frågan om de två polerna fortfarande förbisedd trots dess stora räckvidd och betydelse för studiet av symboliska beteenden, då framför allt det verbala och dess rubbningar, slutar han.[62]

Det är naturligtvis ytterst likhets- respektive beröringsassociationer – välkända ting redan hos grekerna – som Freud och Frazer här anknyter till. Det är alltså i och för sig ingen ny och revolutionerande upptäckt RJ gör. Det intressanta är snarare att de synvinklar han anlägger har en så stor räckvidd.

Låt oss efter denna utvikning återgå till analysen av Les chats, då närmare bestämt till den tredje uppdelning som RJ summerar och ger formen av en kiasm, där ytterstroferna I och IV ställs mot innerstroferna II och III. Detta mönster baserar sig som vi sett på den formella distributionen – katterna är objekt i ytterstroferna men subjekt i de inre – men i än högre grad på det semantiska mönstret. Det är här de semantiska relationerna metafor, dvs. ekvivalens- eller likhetsrelation, och metonymi, dvs. kontiguitets- eller närhetsrelation, kommer in.

I ytterstroferna dominerar till en början kontiguitetsrelationer. I strof I bor katter och människor i samma hus men denna närhetsrelation ger upphov till »en dubbel jämförelse (*comme eux, comme eux*)»: katterna fryser och är stillasittande som människorna i huset. Strof IV domineras av synekdoke – *leurs reins* och *leurs prunelles* – som ju är ett slags metonymi och därför en kontiguitetsrelation enligt RJ:s resonemang. Dessa synekdoke, delarna av kattens

kropp, »förbereder den metaforiska frambesvärjelsen av den astrala och kosmiska katten», dvs. den bild som i sista strofen skapas av magiska gnistor och stjärnglimrande guldpartiklar. I de båda ytterstroferna går alltså utvecklingen på det semantiska planet från en närhetsrelation, kontiguitet, till en likhetsrelation, ekvivalens.

I innerstroferna baserar sig analogin mellan II och III på ekvivalensrelationer. I strof II föreslås en ekvivalensrelation, en likhet mellan katter och *coursiers funèbres,* som dock tillbakavisas. I strof III accepteras likheten mellan katter och sfinxer och detta medför en närhetsrelation: katterna placeras – som sfinxerna – *au fond des solitudes.*

I motsats till det föregående fallet [I och IV] kan man alltså konstatera att det här sker en övergång från en ekvivalensrelation, vilken förstärks genom en [likhet (alltså ett metaforiskt förfaringssätt) till kontiguitetsrelationer (alltså metonymiska) som är antingen negativa eller positiva].[63]

I de båda innerstroferna går vi alltså på det semantiska planet från en likhetsrelation till en närhetsrelation. Kiasmen är så fullbordad även på detta plan.

Ytterligare kommentarer kan här ges i anslutning till min tidigare redogörelse för RJ:s utredning av de två semantiska relationerna metonymi och metafor. Han arbetar i analysen som synes med båda begreppen – även metonymin har alltså en roll i poesin. Denna roll tycks t.o.m. vara mycket viktig om man ser till det intressanta resonemanget om de två fall av synekdoke som förekommer i strof IV:

medan i första kvartetten det metonymiska sambandet mellan husets katter och människor utgör grunden till det metaforiska sambandet, *är däremot denna situation i sista terzetten sas. interioriserad* (min kurs.): kontiguitetsrelationen är snarare synekdokaisk än egentligen metonymisk.[64]

I synekdokefigurerna »länder» (*reins*) och »pupiller» (*prunelles*) innesluts både människor och katter, då det tidigare metonymiska sambandet, närheten mellan dem, där »interioriserats». Den *syntes* som dikten beskriver – katterna som förmedlare mellan de två människotyperna sensuell/intellektuell – åstadkoms alltså till stor del tack vare dessa synekdokefigurer. Detta får stöd av RJ:s resonemang längre fram i analysen:

Det senare uttrycket [synekdokefigurerna i sista strofen] förenar i sig samtliga motsättningar: de alstringskraftiga länderna för tanken till älskarnas *volupte,* liksom pupillerna erinrar om de lärdas *science* . . .[65]

Den metonymiska relationen synekdoke hjälper här till att sammanföra motsatserna och åstadkomma en syntes.

Vi kan i den sista terzetten tydligt se det samband mellan formell distribution och semantisk bas som nämns beträffande denna uppdelning i analysen. Syntesen understryks nämligen också av det intrikata mönster av sub-

jekt och objekt som tidigare presenterats: katterna uppträder i sista terzetten först som »implicit bestämning till subjektet» – *leurs* reins féconds sont pleins – och tar då åter upp de inre strofernas underförstådda subjekt, här som bestämning. Därefter är katterna i diktens sista sats en implicit objektsbestämning – étoilent vaguement *leurs* prunelles – och erinrar på så sätt om första strofens objekt. Katterna som diktens objekt och underliggande subjekt – föreningen mellan *les amoureux* och *les savants* och samtidigt diktens huvudperson – markeras och summeras, ja varför inte »interioriseras» i bestämningarna till sista strofens synekdokefigurer. De »förenar i sig samtliga motsättningar» också på det formella planet.

Synekdokefigurernas betydelsefulla roll understryks och förklaras också i analysens *fjärde* och kanske intressantaste *uppdelning*. RJ visar nämligen i den en möjlighet att med de språkliga närhets- och likhetsrelationerna, metonymi och metafor, nå en beskrivning av diktens innebörd (betydelsestruktur) och den process eller utveckling som sker från ett betydelseplan till ett annat inom dikten.

Men före diskussionen av denna uppdelning bör tredelningen av en dikt ytterligare något kommenteras. I den tidigare framställningen framstod också tredelningen som möjlig att förklara utifrån ett binärt tänkesätt: den symmetriska uppdelningen med ett mittparti kontrasterade detta mittparti mot den omgivande ramen, vars två delar dock visade gemensamma drag. Systemet blev därmed vad man med RJ:s terminologi skulla kunna kalla »slutet». I analysen av Les chats är den sista uppdelningen också en symmetrisk uppdelning av dikten där mittpartiet, verserna 7 och 8, uppvisar så särpräglade drag ur grammatisk synvinkel att RJ talar om diktens »mittdistikon».[66] Då de omgivande två sestinerna däremot inte visar några gemensamma drag kan man här inte se det slutna system som åstadkoms genom uppdelningar av diktens strofer i binära korrespondenser. Här visar RJ snarare på ett dynamiskt och öppet system, en utveckling genom dikten som tydligt kommer fram på det semantiska planet.

Men låt oss nu se närmare på denna sista uppdelning ur en semantisk, innehållsmässig synvinkel. I introduktionen berörs vad jag just kommenterat:

> Hittills har dikten förefallit vara sammansatt av ekvivalenssystem som fogas in i varandra och som i sin helhet erbjuder bilden av ett slutet system. Vi ska nu pröva en sista synvinkel, som låter dikten framträda som ett öppet system i dynamiskt framåtskridande alltifrån början till slutet.
>
> I första delen av denna studie belyste vi en uppdelning av dikten i två sestiner, skilda åt av ett distikon, vars struktur stod i markant kontrast till resten av dikten. Då vi gjorde vår sammanfattning, lämnade vi emellertid denna uppdelning åt sidan tills vidare. I motsats till de övriga föreföll oss nämligen denna uppdelning markera etapper i en utveckling från det verkliga (första sestinen) till det öververkliga (andra sestinen). Denna övergång äger rum via nämnda distikon, vars kombination av semantiska och formella grepp för ett kort ögonblick leder läsaren in i ett dubbelt överkligt univer-

sum, eftersom den första sestinens »yttre» perspektiv här återfinns, under det att det samtidigt förebådar den andra sestinens mytologiska resonans:

vers:	1 till 6	7 till 8	9 till 14
	utifrån		inifrån
	empirisk	mytologisk	
	verklig	overklig	öververklig

Genom denna plötsliga omsvängning såväl i ton som i tema fyller detta distikon en funktion, som i viss mån påminner om en modulation i en musikalisk komposition.[67]

Diktens mittdistikon (verserna 7 och 8) har alltså en viktig funktion i den utveckling, den semantiska process RJ ser i dikten. I verserna 7 och 8 sker övergången från verklighet till öververklighet på så sätt att första sestinens »yttre perspektiv», bilden av verklighetens katt »katten i objektiv gestalt»[68] där förekommer, samtidigt som en mytologisk bild förebådar den andra sestinens öververkliga karaktär. Mittdistikonet blir alltså den modulation som växlar över dikten på ett annat, overkligare, vagare och mer ogripbart plan. Denna ogripbarhet tycks sedan delvis bäras upp i den andra sestinen av synekdokefigurerna, vilket ett tidigare avsnitt av analysen visar:

Genom att synekdokefigurerna dominerar i sonettens slut – vilka å ena sidan sätter delarna i stället för djurets helhet, å den andra universums helhet i stället för djuret som en del därav – förefaller bilderna avsiktligt vilja upplösa sig i det oprecisa och vaga.[69]

Men RJ fortsätter sin beskrivning av den sista uppdelningen med att ytterligare förklara syftet med denna modulation och den utveckling som sker i de sista två terzetterna på ett mer »tekniskt» plan. Han visar då, helt i samklang med sitt tidigare konstaterande, det nära och samtidigt invecklade samspelet mellan metafor och metonymi.

Syftet med modulationen är att lösa den implicita eller explicita motsättningen mellan ett metaforiskt och ett metonymiskt tillvägagångssätt, som märks redan i diktens början. Den lösning som den andra sestinen erbjuder består i att överflytta denna motsättning till metonymins själva centrum, alltmedan den uttrycks med metaforiska medel. Var och en av de båda terzetterna ger i själva verket en omvänd bild av katterna. I första terzetten har katterna, som ursprungligen är inneslutna i huset, sas. strömmat ut för att utvidgas tid- och rumsligt i de oändliga öknarna och i den ändlösa drömmen. Rörelsen sker i riktning inifrån–ut, från de inneslutna katterna till de fria. Gränsutplånandet har i andra terzetten sas. interioriserats hos katterna, samtidigt som dessa når kosmiska proportioner, eftersom de i vissa delar av sin kropp (*reins* och *prunelles*) inrymmer öknens sand och himlens stjärnor. I båda fallen sker förvandlingen med hjälp av metaforiska förfaranden. Men de två förvandlingarna balanseras inte exakt mot varandra: den första har ännu något av yttre sken (*prennent ... les ... attitudes ... qui semblent s'endormir*) och av dröm (*en songeant ... dans un rêve ...*), medan den andra förmår bringa framställningen till ett definitivt slut genom sin affirmativa karaktär

(*sont pleins ... Etoilent*). I den första sluter katterna ögonen för att sova, i den andra håller de dem öppna.[70]

Den lösning på motsättningen mellan ett metaforiskt och ett metonymiskt tillvägagångssätt som den andra sestinen ger prov på består alltså i ett slags sammansmältning av de två begreppen: de metonymier som finns i dikten blir centrum för den utveckling som uttrycks med metaforiska medel. I den första terzetten flyttas katterna ut ur huset till de oändliga öknarna. Denna nya närhetsrelation (metonymi) åstadkoms genom metaforiska medel: en förvandling sker från katter till sfinxer. I den sista terzetten är bilden omvänd. Där har ändlösheten infångats, fokuserats, »interioriserats» i katternas gestalt som också når kosmiska proportioner: metonymierna, här synekdokefigurerna, »förbereder den metaforiska frambesvärjelsen av den astrala och kosmiska katten» (se uppdelning 3). De metaforiska förfarandena är här katternas förvandling till

lågande partiklar som i en ny identifikation, sonettens sista, förbinds med [13]*sable fin* och förvandlas till stjärnor.[71]

Jag har tidigare talat mest om diktens metonymier, närhetsrelationer, och just visat hur dessa fungerar som centrum eller hållpunkter för utvecklingen på diktens innehållsplan. Den sammansmältning mellan metafor och metonymi som åstadkoms av modulationen visar vidare att RJ inte på något sätt föredrar metaforen framför metonymin utan snarare ser dem som likvärdiga. Då han i detta avsnitt f.ö. skildrar dikten som en *process*, överger han också synen på dikten som enbart ett slutet system av ekvivalenser. Detta kan synas oroande, då vi ju också på diktens semantiska plan i enlighet med mitt tidigare resonemang i detta kapitel borde syssla mest med ekvivalens- eller likhetsrelationen, dvs. metaforen. Detta intresse för metonymins roll inom poesin som vi sett dokumenterat i RJ:s teoretiska uttalanden visar kanske på en inkonsekvens, men samtidigt på en öppenhet som man är tacksam för. Han är ofta bäst när han i slutet av sina analyser överger redovisningen av det slutna systemet och låter sitt »dynamiska» sinne få fritt spelrum. Fortsättningen på RJ:s beskrivning av denna viktiga dynamiska uppdelning tycks mig dock visa att metaforerna också här behåller sin rang som de viktigaste semantiska relationerna i själva processen. Det är nämligen just genom metaforerna, likhetsrelationerna, som dynamiken i dikten, utvecklingen på diktens innehållsplan, fungerar. Det är också metaforerna i den sista sestinen som visar på de viktiga relationer, vilka ligger bakom polerna i diktens semantiska grundstruktur.

Men innan vi närmare diskuterar slutet på denna fjärde uppdelning, bör vi i korthet se på hur RJ beskriver utvecklingen på diktens innehållsplan i ett tidigare avsnitt av analysen. Temat är katternas *förvandlingar*. RJ har beskrivit

dessa som ett slags övergångar från katter till sfinxer och sedan till lågande partiklar på följande sätt:

I de två kvartetterna framställs kattens personlighet i objektiv gestalt, medan vi i de två terzetterna blir vittne till dess *transfiguration*. [...] Var och en av kvartetterna och terzetterna söker ge katterna en ny *identitet*. Om den första kvartetten förbinder dem med två typer av mänskliga villkor, lyckas de emellertid tack vare sin stolthet förkasta den nya *identifikationen*, som anvisas dem i den andra kvartetten och som förbinder dem med animala villkor: de mytologiskt uppfattade springarnas. I hela dikten är detta den enda *identifikation* som förkastas. [...] Katterna förefaller *identifiera sig* med sfinxerna, [...] men den illusoriska liknelsen, som jämställer de stillasittande katterna [...] med övernaturliga väsens orörlighet, får värde av en *metamorfos*. Katterna och de mänskliga varelser som *identifieras* med dem, förenas i sagomonster med människohuvud och djurkropp. Den förkastade *identifikationen* ersätts alltså med en ny, likaledes mytologisk sådan. [9]*En songeant* lyckas katterna *identifiera sig* med [10]*les grands sphinx*; och *metamorfosen* förstärks genom en rad paronomasier [...] Katternas hemlighet dominerar de två terzetterna. *Metamorfosen* utvecklas sonetten igenom. Om bilden av de i öknen utsträckta sfinxerna redan i första terzetten svävar mellan djuret och dess skenbild, så utplånas de levande varelserna i följande terzett bakom partiklar av materia. [...] I sista terzetten intar materiens [yttersta] partiklar i tur och ordning objektets och subjektets plats. Det är dessa lågande partiklar som i en ny *identifikation*, sonettens sista, förbinds med [13]*table fin* och förvandlas till stjärnor (mina kurs., utom diktexemplen).[72]

Förvandlingarna beskrivs alltså som framgår av mina kursiveringar genomgående som ett slags identifikation, nya identiteter, transfigurationer, metamorfoser. Om vi nu återgår till den sista, dynamiska uppdelningen av dikten, utmärks den av dessa metamorfoser. Man skulle också kunna säga att dynamiken i diktens tema består i katternas förvandlingar, deras ständiga metamorfoser.

Hur sker då dessa förvandlingar? Om vi ser tillbaka på RJ:s tredje, »kiastiska» uppdelning, får vi svaret: i första kvartetten finns »en dubbel jämförelse ([4]*comme eux, comme eux*)» mellan katterna och de mänskotyper dikten handlar om. I de inre stroferna finns analogier som »baserar sig på ekvivalensrelationer, varav den ena tillbakavisas i andra kvartetten (katter och *coursiers funèbres*) och den andra accepteras i första terzetten (katter och *sphinx*)». I den sista terzetten förebereder *reins* och *prunelles* »den metaforiska frambesvärjelsen av den astrala och kosmiska katten». Alla dessa förvandlingar sker alltså tekniskt sett med hjälp av metaforer. Med andra ord: dynamiken och utvecklingen av temat i dikten sker med hjälp av metamorfoser, som i sin tur tekniskt sett åstadkoms av diktens metaforer. Man kan därför påstå att RJ även på det semantiska planet finner ekvivalensrelationer väsentliga, även för att uttrycka diktens tema.

Metaforernas betydelse för tydningen av diktens tema understryks i den fortsatta redogörelsen för den fjärde uppdelningen. Vi skulle närmast kunna

säga att RJ där ger en tydning både av diktens grundstruktur och av dess bakomliggande relationer. Men låt oss hellre ställa ett par frågor:

1. Vad är »katterna» i RJ:s analys av dikten?
2. Vad är det som metaforerna, katternas förvandlingar, överför till »kosmiska mått»?

Den första frågan kan synas väl enkel: katterna är naturligtvis den förmedlande länken mellan älskarna och de lärde. RJ tyder relationen på följande sätt tidigare i analysen:

> [2]*dans leur mûre saison* finner på så sätt [1]*Les amoureux fervents et les savants austères* slutligen sin identitet i en förmedlande varelse, ett djur som i sig förenar antinomin mellan de två mänskliga men motsatta livssituationerna. De bägge mänskliga kategorierna kontrasterar mot varandra som sensuell/intellektuell, och katterna fungerar som förmedlare. Redan här antar katterna implicit rollen av subjekt: de är på en och samma gång *savants* och *amoureux*.[73]

Han beskriver i citatet ovan närmare det relationsmönster av tes–antites–syntes som vi tidigare som hastigast nämnt och som kan sägas vara diktens grundstruktur på det semantiska planet. Det är tankeväckande beträffande valet av dikt för analysen, att denna semantiska grundstruktur innehåller en binär opposition (tes–antites) samtidigt som den utgör en symmetrisk helhet (tes–antites–syntes) med katterna som den gemensamma nämnaren. Det är polerna i denna grundstruktur, tesen och antitesen, dvs. motsättningen mellan älskarna och de lärde, som RJ tyder med hjälp av metaforerna i slutet av dikten. Så här förklarar han detta:

> Dessa vida och rymliga metaforer i den andra sestinen gör emellertid ingenting annat än att till kosmiska mått överföra en motsättning, som underförstått kommer fram redan i diktens första vers. Älskarna, resp. de lärda (*amoureux* och *savants*) är två begrepp som befinner sig i en antingen begränsande eller en utvidgande relation: älskaren är förenad med kvinnan såsom den lärde med universum – de representerar sålunda två olika föreningar varav den ena är nära, den andra avlägsen. Men det är ändå samma relation som de slutliga förvandlingarna framkallar: katternas expansion i tid och rum, tidens och rummets sammanpressande i katternas gestalt. Som vi redan anmärkt är symmetrin mellan de två uttrycken inte heller här fullständig. Det senare uttrycket förenar i sig samtliga motsättningar: de alstringskraftiga länderna för tanken till älskarnas *volupté*, liksom pupillerna erinrar om de lärdas *science*; *magiques* hänför sig till de förras aktiva glöd, *mystiques* syftar på de senares kontemplativa attityd.[74]

RJ ger alltså i detta resonemang en tydning av motsättningen mellan älskarna och de lärda. Det gäller i båda fallen *deras relation till sitt objekt:* älskarna befinner sig i en begränsande, nära relation till kvinnan, de lärda i en utvidgande, avlägsen relation till universum. Däri ligger motsättningen.

Men denna motsättning kan överbryggas. »Katterna» utgör syntesen för denna motsättning som älskarna och de lärda erbjuder. De kan i sig förena de två relationerna avlägsenhet och närhet. Förvandlingarna av katterna i slutet av dikten visar nämligen samma slags »omvända» förhållande eller mönster:

katterna »expanderar» i tid och rum, tid och rum pressas samman i katternas gestalt.

Vår andra fraga om metaforernas roll skulle därmed vara besvarad: katternas förvandlingar, dvs. metaforerna, beskriver både utvidgning (sfinxerna) och begränsning (de gnistor, guldpartiklar och stjärnglimmer som framkallas i katternas gestalt). Därigenom överförs »till kosmiska mått» motsättningen mellan älskarna och de lärde, dvs. deras »omvända» relation till sitt objekt.

Där slutar RJ:s tydning av de semantiska relationerna i Les chats. Någon tolkning av diktens symbolik ger han inte. Skälet är uppenbart: RJ beskriver och tyder diktens tema, dess element och relationer på innehållsplanet. Men det som inte står i diktens text, det som inte kan nås med hans instrument, lämnar han utanför analysen. De två anmärkningar som avslutar analysen saknar också härvidlag betydelse. *Diktens symbolik är med andra ord oförklarad.*

Ändå ligger en tolkning av begreppet katterna som följd av denna ingående tydning inom räckhåll. Vi vet genom den vad motsättningen består i: älskarnas och de lärdas »omvända» relation till sitt objekt. Vi vet ocksa vad objekten är: kvinnan och universum. Men analysen har inte gett oss svaret på vad *relationen* i sig själv är. Det är ju relationen som är det gemensamma för älskarna och de lärda, föreningslänken dem emellan. Det är den som katterna förkroppsligar, X i ekvationen. Men andra ord: vad star syntesen »katterna» för?

Det av RJ:s analys väl underbyggda svaret anser jag vara *passionen*, den mystik som älskaren kan nå genom sitt uppgående i kvinnan och den lärde genom sitt uppgående i vetenskapen.

Det känns ganska otillfredsställande att här söka prestera ett eget kanske väl enkelt och handfast tolkningsförslag efter RJ:s penetrerande textanalys. Men påpekas bör att ingenting i dikten direkt strider mot ett sådant påstående. Det stämningsläge som ordvalet skapar är nära besläktat med detta tolkningsförslag liksom de mytologiska resonanserna: passionen kan vara mäktig, mild och stolt, den kan ha dragning till »l'horreur des ténèbres» likaväl som oändlighet, ljus och högre sfärer, den kan vara full av vaghet och ogripbarhet, mystik och magisk kraft. »Rätt» eller »fel» – en tolkning i den riktningen skulle i varje fall vara väl underbyggd genom RJ:s tydning av textens formella och semantiska struktur.

Men det är inte förrän »dans leur mûre saison» som dessa ytterligheter – de älskande och de lärde – identifierar sig med katterna. I ett tolkningsförslag som RJ kallar »le beau résumé» påpekar Benveniste att

mellan »les amoureux fervents» och »les savants austères» spelar »la mûre saison» också rollen av förmedlande term: det är i själva verket i sin mogna ålder som de förenas för att »également» identifieras med katten.[75]

Passionen ställer dessa två människotyper vid mogna år utanför vardagen eller med Benvenistes ord i RJ:s citat:

Ty att förbli »amoureux fervents» ända upp i »la mûre saison» betyder redan att man står utanför det vanliga livet, alldeles som »les savants austères» gör genom sin kallelse: begynnelsesituationen i sonetten är livet utanför världen (ändå avvisas det underjordiska livet) och den utvecklas, överförd på katterna, från den frusna avskildheten ut mot de stora vidderna, där vetenskap och vällust är en dröm utan slut.[76]

Mycket talar för rimligheten i Benvenistes »beau résumé». Viktiga punkter som *mûre saison, également,* »la réclusion frileuse» (dvs. *frileux* och *sédentaires*) finns med. RJ:s fjärde uppdelning som »låter dikten framträda som ett öppet system i dynamiskt framåtskridande alltifrån början till slutet» får här sin semantiska variant. Sist, men inte minst viktigt: RJ tycks själv acceptera den som ett rimligt tolkningsförslag till sin analys.

Sammanfattande resonemang

I början av min redogörelse för RJ:s teorier försökte jag förklara de två arrangemang eller operationer – selektion och kombination – som han anser ligga till grund för varje språkligt yttrande. Valet och kombinationen av språkliga element – ord, grammatiska former, ljud – sker längs två axlar, en selektions- och en kombinationsaxel. Jag försökte vidare i kapitlet om RJ:s fonologiska teorier beskriva de sätt på vilka ljudelementen är relaterade till varandra som *samverkan* och *sammanlänkning,* dvs. genom kombination av element, vilken i sin tur kan tänkas ske längs två axlar, en simultan- och en sekvens- eller successivitetsaxel. Observera att den simultanaxel jag här talar om längs vilken samverkan sker, inte är identisk med den tidigare omnämnda selektionsaxeln. På selektionsaxeln finns nämligen enbart en virtuell minnesräcka, medan längs simultanaxeln kombination sker av samtidigt existerande element. De båda kombinationssätten illustrerades av RJ på fonemet, men torde kunna gälla även större språkliga tecken:

> Följaktligen är *samverkan* av samtidigt producerade element och *sammanlänkningen* av på varandra följande element de två sätt på vilka vi talare kombinerar språkliga konstituenter.[1]

Språkforskningen arbetar som vi har sett ofta med dessa två axlar som analysinstrument. I det här senare fallet ser RJ språkets element kombinerade på två olika sätt – språket självt kan sägas ha två olika dimensioner. Den metod som RJ använder vid sina diktanalyser tycks likaså gå ut på att se dikten i dessa två dimensioner, att undersöka diktens två axlar. Tänkesättet från hans språkliga, främst fonologiska, skrifter kan här appliceras på hans poetik.

a) *Sekvensaxeln* är »texten på papperet», orden som de står i en följd i texten eller som de uppfattas av örat. Presentationen av den axeln visade hur diktens strofer bildade mönster av parallella strofer kontrasterade mot andra

inbördes parallella strofer. Under detta ligger ekvivalensprincipen, dvs. likhet eller olikhet mellan ekvivalenta element, som resulterar i positiv eller negativ parallellism. Det är strofernas längs sekvensaxeln som är i hierarkin överordnade enheter vid analysen av diktens utformning till en helhet, dikten som ett »system av tecken». I dessa större enheter – strofernas – samlas de element som på de olika språkliga nivåerna står i ekvivalensrelation till varandra. De parallell- respektive motsatsställningar av strofer som de olika uppdelningarna av dikten visar upp är ett av de sista stegen i analysen av diktens helhetsstruktur. Det sista steget blir sedan hopfogningen av de olika uppdelningarna, eller ekvivalenssystemen.

b) *Simultanaxeln* är den axel längs vilken olika språkliga lager, eller nivåer, läggs på varandra med sekvensaxeln som »bas». De parallella strofer vi tidigare talat om innehåller alltså sinsemellan parallella element från alla dessa olika språkliga nivåer. Strofernas blir alltså parallella genom dessa elements medverkan, eller kanske snarare genom medverkan från relationerna mellan dessa element. Elementen är sinsemellan parallella – den underliggande principen är alltså på varje nivå *ekvivalensprincipen*. De olika nivåerna är varianter av invarianten, dvs. den struktur av parallella och kontrasterande strofer som demonstrerats på sekvensaxeln.

Den svåraste nivån att foga in i systemet är den semantiska. Claude Lévi-Strauss jämförelse i förordet till Les chats mellan mytens struktur och diktens diskuterar inte den svårighet som måste uppstå då man jämställer en undersökning av en mytstruktur, dvs. relationerna mellan mytens betydelseelement, och en undersökning av en dikts olika språkliga lager, där de flesta är formella och endast en nivå, den semantiska, kan visa relationer mellan diktens betydelseelement.

Men RJ:s undersökningar av den semantiska nivån tycks demonstrera att den kan gå in som en »variant» i systemet. På det semantiska planet undersöker han också elementens relationer liksom tidigare på de andra planen. Han finner då binära korrespondenser och oppositioner mellan ords lexikala betydelse liksom också mellan de semantiska kategorier som vi såg ofta förekom i hans analyser. Med andra ord fungerar ekvivalensprincipen som instrument även på denna nivå.

Detta stämmer också när RJ lämnar den »enklare» lexikala nivån och analyserar diktens tema och motiv. Instrumenten är här metonymi och metafor, men dessa kan lätt identifieras som de språkliga begreppen närhetsrelation och likhetsrelation om vi ser till RJ:s terminologi. Ofta är det relationsmönster han söker ta fram med andra ord ekvivalens, en likhetsrelation mellan de olika semantiska elementen.

I det citat som inledde detta kapitel om dikten som en helhet beskriver RJ vad som sker av poetisk betydelse på de olika språkliga nivåerna. Därmed ger han egentligen receptet för sina undersökningar av dessa språkliga plan:

Poesin ställer i relief de konstruktiva elementen på alla språkliga plan, från nätet av distinktiva drag ända till organisationen av hela texten.[2]

Det gäller med andra ord att på de olika språkliga nivåerna analysera fram de konstruktiva elementen kring vilka dikten byggs upp. Poesin sätter dessa » i relief» – med litet god vilja skulle vi kunna lägga till: genom ekvivalensprincipen.

Men undersökningen av diktens simultanaxel kräver inte bara separata undersökningar av de olika språkliga planen längs denna. Också den nära sammanvävningen *mellan* dessa plan kräver analys och kommentarer.

Det finns alltså ett starkt samband mellan de olika språkliga planen, vilket bidrar till vår uppfattning av dikten som en helhet. Ett samband mellan språkliga plan existerar naturligtvis i alla slags språkliga meddelanden, men i det poetiska språket känns eller »aktualiseras» enligt RJ detta samband särskilt starkt och är vid analys av en poetisk text omöjligt att bortse ifrån. Att det inom dikten finns ett nära samband mellan planen visste RJ redan mycket tidigt. Tankegången finns redan i Pragstrukturalismens »manifest», teserna från 1929 i Travaux du Cercle Linguistique de Prague I, där han framhåller att de olika planen i det poetiska språket är så nära förbundna med varandra att det inte går att studera ett av dem utan att ta hänsyn till de andra:

Il résulte de la théorie disant que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, que tous les plans d'un système linguistique, qui n'ont dans le langage de communication qu'un rôle de service, prennent, dans le langage poétique, des valeurs autonomes plus ou moins considérables. Les moyens d'expression groupés dans ces plans ainsi que les relations mutuelles existant entre ceux-ci et tendant à devenir automatiques dans le langage de communication, tendent au contraire dans le langage poétique à s'actualiser.[3]

Jag har tidigare sökt visa med exempel hur denna sammanvävning sker mellan det grammatiska, det fonologiska och det semantiska planet i de olika diktanalyserna. Roland Posner beskriver i sin artikel detta samspel mellan nivåer som ett »orkesterstycke». I själva verket uppfattar nog också RJ dikttexten snarare just som ett orkesterstycke än som en endimensionell, tryckt text. Instrumentalstämmor liknas av Posner vid textnivåer, toner som klingar samtidigt är harmoniskt avstämda. Orden *etincelles*, *parcelles* och *prunelles* i Les chats, som förutom en morfologisk–grammatisk likhet samtidigt uppvisar fonologisk och semantisk parallellism (»phonologische und semantische Helligkeit») liknas vid upprepningar av likadana harmonier på skilda grundtoner, som septimackord. Det har kanske varit en svårighet att i analyserna finna många så klara och tydliga exempel som detta. Däri ger jag Posner rätt. Men det är ju heller inte nödvändigt att visa så helt utarbetade »harmonier». Två ord behöver inte utmärkas av ekvivalens på alla nivåer samtidigt. Ett orkesterstycke består inte av parallella melodier i de olika stämmorna hela tiden. En stämma kan vara tyst, en annan dominant, melodin kan

tas upp i olika omfattning och i olika ordning i de olika stämmorna. Upplevelsen av helhet och samtidighet finns där ändå.

RJ:s analyser visar f. ö. hela tiden prov på nära förbindelser nivåerna emellan, vilket den tidigare framställningen sökt beskriva. Dessa prov på sammanvävning mellan de olika språkliga planen utgår från synen på det språkliga tecknets två »ansikten», dess formella sida (le signifiant) och dess betydelsesida (le signifié). Det gäller att se sambandet mellan det språkliga tecknets två ansikten *på varje språklig nivå*.[4] På den grammatiska nivån finns alltså både en grammatisk form (le signifiant) och en grammatisk betydelse (le signifié), på den fonologiska finns en fonologisk form (le signifiant) och en fonologisk betydelse (le signifié) osv. Det är genom denna »tudelning» av de olika nivåernas tecken som nätet knyts »vertikalt» och vi får en samtidig, simultan, upplevelse av diktens form och betydelse. Det är alltså genom sambandet mellan de två sidorna, genom att vi inser vikten hos le signifiant, som vi når full »betydelse» hos le signifié.

RJ har ofta i sina artiklar påpekat den nära kontakten mellan det språkliga tecknets signifiant och signifié just i poesin. Hans analyser motsäger inte detta. Genom att noggrant undersöka de olika nivåernas formella sida nar han också en större insikt i deras betydelsesida, vilket i sin tur ger en fullödigare uppfattning av innebörden i hela dikten.

Vad blir nu resultatet om man ser RJ:s analys av dikten längs dessa två axlar: sekvens- och simultanaxeln?

Svaret skulle kunna ges med Riffaterres och Posners ord: han visar fram nätet av diktens textinterna relationer. Med en enklare och mänskligare terminologi skulle vi kanske säga att han med sina undersökningar visar hur allt i dikten samverkar till att ge oss läsare en helhetsbild, där allt har sin plats och där ingen detalj är oviktig. Dikten är en helhet.

VI. Kritiska synpunkter

I den första delen av denna avhandling sökte jag ge en presentation av RJ:s metod, med utgångspunkt i hans teoretiska skrifter och praktiska analyser av olika dikter. Huvudvikten låg vid att ge en *sammanhängande* presentation – RJ har ju inte själv gjort detta – och därvid se den princip som ligger till grund för metoden. Den kritik som riktats mot den vill jag närmare diskutera i detta avsnitt. Skälet till att jag valt att placera kritiken i ett särskilt kapitel och inte i direkt samband med presentationen av metoden framgår av det ovan sagda: för att få en överblick över metoden och kunna bedöma den kritik som har riktats mot den från många håll behöver man en beskrivning i ett sammanhang utan splittrande inslag av kritiska synpunkter.

Kritikerna är som sagt många. RJ har vid ett tillfälle själv nämnt några namn som antyder debattens internationella bredd.[1] I diskussionen nedan kommer dock endast ett fatal inlägg att tas upp. Det gäller synpunkter från kritiker vilka väsentligt bidragit till att debatten väckts och vidgats.

En regelrätt polemik har uppstått kring vissa av debattinläggen. I Postscriptum till utgåvan Questions de poétique försvarar sig RJ mot en del av kritiken. Han nämner där inte sina kritiker vid namn, men de är lätta att spåra bland upphovsmännen till de artiklar som diskuterar RJ:s analys.

I den följande delen av avhandlingen har jag samlat kritiken av RJ:s poetik kring några viktiga fragor, som ofta aterkommit i debatten och som jag själv anser rör vid kärnpunkter i RJ:s metod. Jag presenterar därvid några av kritikernas syn på poesin, utifran de analysmetoder de själva föreslar. Därigenom beskriver jag var de står i förhållande till RJ:s metod. Samtidigt blir på så sätt denna belyst. Därpå ger jag själv några synpunkter på fragan om analysens räckvidd och användbarhet. I ett slutperspektiv söker jag sedan ge en värdering av metoden utifrån mina egna synpunkter och de erfarenheter jag gjort under arbetets gång.

Den kritik som har riktats mot RJ gäller emellertid inte enbart hans poetik. Även de fonologiska teorier som jag presenterade i avhandlingens början har varit föremål för mycken diskussion. Teorierna om poetik står – som jag hoppas har framgått av avhandlingen – i nära samband med de fonologiska teorierna, och det är därför rimligt att min framställning får börja med den diskussion som uppstått kring grundprinciperna i RJ:s fonologi.

Diskussionen kring Jakobsons fonologiska teorier

Diskussionen kring RJ:s teorier om de distinktiva dragen har naturligtvis varit livlig. Det vore frestande att här ge en grundlig redogörelse för detaljerna i denna diskussion, men eftersom den huvudsakligen torde ha ett lingvistiskt intresse, skall jag här endast ge några antydningar.

Fonembegreppet som sådant tycks stå sig, trots att den generativa lingvistiken har velat förneka dess relevans.[1] Man har emellertid undan för undan vänt uppmärksamheten från de artikulatoriska problemen – sättet på vilket ljuden bildas – till auditiva och perceptionella problem. Klassifikationen av fonemen görs i mottagarens hjärna och nervsystem, menar t. ex. Fry,[2] medan Fant och andra inte vill bortse från den faktiska existensen av övergångar och segmenteringar i själva den fysiska ljudmassan.[3] I diskussionerna om existenssätten har man emellertid inte så mycket fäst sig vid RJ:s *teoretiska* ställningstagande – att utifrån ett dialektiskt synsätt tolka fonemen och de distinktiva dragen som *funktionella* enheter – utan snarare gjort en praktisk uppföljning av hans resonemang.

Man har mot RJ bland annat invänt, att han sökt driva förenklingen alltför långt, då han velat reducera de distinktiva dragen till tolv. Detta, hävdar många, täcker inte hela den fonetiska verkligheten.

Både Fant, Malmberg och andra har vidare rest invändningar mot RJ:s terminologi, som man inte utan rätt menar vara alltför oenhetlig – grave: aigu är perceptionella termer, tonande: tonlös är artikulatoriska, och så vidare.[4]

Paul Garvin stöder synen på de distinktiva dragens perceptionella existens, då han påpekar deras semantiska innebörd – de är ju betydelseskiljande[5] – och Malmberg har ytterligare understrukit att det är den *språkliga funktionen*, inte den fysiska likheten, som är avgörande för identifikationen.[6]

Tanken på de distinktiva dragen som minsta språkliga enhet kan f. ö. nu anses allmänt accepterad, men med tonvikten lagd på perceptionen:

> explanations must be sought in human activity, not in the sound wave.[7]

Detta innebär dock inte att fysiska kriterier skulle vara oväsentliga. Tvärtom hävdar bl. a. Fant och Malmberg att en allsidig beskrivning behövs för vår förståelse av och kännedom om de distinktiva dragen.[8]

Synen på den relativa betydelsen av språkaktens olika stadier och deras beskrivning kan variera från forskare till forskare. Fischer-Jørgensen anser det t. ex. önskvärt att de olika aspekterna beskrivs oberoende av varandra och menar då att i synnerhet en kartläggning av de perceptionella dimensionerna skulle ge en bättre grund för beskrivningen av de distinktiva dragen.[9] Här skulle hon kunna finna stöd hos RJ själv. Det är nämligen hans förtjänst att

språkljud även beskrivs i perceptionella termer, vilket hon påpekar i början av artikeln. I Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze betonar RJ att det är på den perceptionella nivån vi får förklaring på fonemsystemets allmänna lagar. Detta system kan inte enbart beskrivas akustiskt eller artikulatoriskt, utan kräver perceptionella dimensioner, påpekar Fischer-Jørgensen.

Det är framför allt RJ:s iakttagelser och beskrivning av de lagar som styr barnets språkinlärning å ena sidan och bortfallet av språkfärdigheten vid afasi å andra sidan, som stöder denna perceptionella aspekt. Malmberg kallar upptäckten »Jakobson's law».[10]

De distinktiva dragens universalitet har naturligtvis också ifrågasatts, bl. a. av Fischer-Jørgensen, som menar att de fonologiska oppositionerna alltid hänför sig till *ett visst språks* system.[11] Michael Shapiro har i detta sammanhang också påpekat att man vid sökandet efter invarianten lätt kan förbise faktiskt existerande variationer.[12]

RJ:s rapport om den typologiska forskningen skulle kunna tolkas som ett indirekt svar på denna kritik. Han betonar där att ingen principskillnad existerar mellan de fonetiska eller, mer allmänt, de språkliga systemen i världen, utan att »common principles underlie their structure».[13]

Språkvetenskapens ökande insikt stärker antagandet om ett universellt, heltäckande mönster: man anser att antalet grammatiska kategorier eller distinktiva drag med sina kombinationer är begränsat, liksom att språk hänför sig till ett begränsat antal strukturella – fonologiska eller grammatiska – typer. Den typologiska klassificeringen av språk söker därför mycket riktigt nå invarianten i variationen. Men sökandet efter invarianten behöver inte dölja variationen.[14]

Modellen för den typologiska jämförelsen mellan språk är RJ:s egen, nämligen *hans hypotes att hela fonemsystemet är organiserat i samklang med en enda binär princip.*[15] Då denna princip även spelar en viktig roll för min syn på RJ:s sätt att analysera poesi, vill jag uppehålla mig något vid den diskussion som här råder.

Hypotesen om den binära principen betecknas av många som lovande, intressant och viktig.[16] Men andra forskare, som är väl insatta i ämnet, har avvikande åsikter:

> Not all adherents of distinctive feature analysis have followed Jakobson on this point. Martinet attaches much importance to the analysis into distinctive features, but he does not apply Jakobson's feature system, and he rejects the binary interpretation [...]; nor does Fant insist on this interpretation any longer [...]. Halle follows Jakobson but confines himself to regarding it as a working hypothesis ...[17]

Eli Fischer-Jørgensen ställer sig avvaktande till principen. Den är en sund arbetshypotes, anser hon, men flera experiment krävs, även om många som redan utförts pekar mot att »det binära arrangemanget tycks vara överlägset».[18] Sebeok säger sig inte vara medveten om att några hittills upptäckta data har

omöjliggjort en binär rekonstruktion med användning av RJ:s distinktiva drag. Anslutningen till RJ:s princip sträcker sig kort sagt med Sebeoks ord »from complete rejection to partial acceptance to total loyalty».[19]

Hur viktig är den binära principen? lyder underrubriken i en av Fants artiklar. Är den binära koden inbyggd i den språkliga mekanismen? undrar Delas.[20] Diskussionen rör sig ofta kring binaritetens centrala karaktär i RJ:s teori. Garvin ser den binära tolkningen av fonemen som ett postulat, dvs. de binära oppositionerna är inte till för lingvistens egen bekvämlighet, utan en samling av binära val finns inbyggd i själva kommunikationsprocessen.

The dichotomous scale is the pivotal principle of the linguistic structure. The code imposes it upon the sound.[21]

Fant anslår här en mindre entusiastisk ton:

The distinctive feature represents the linguist's condensed view of the minimal units for composing speech messages. If properly applied, categorization according to binary principles need not come in conflict with the physical reality. It is a matter of coding convenience only.[22]

Malmberg sätter in den binära principen i kommunikationsprocessen. Grundidén i RJ:s teori är ju att *mottagaren* måste identifera fonemen utifrån ett binärt val. Fonemkoden skulle alltså vara en binär kod och meddelandet en serie ja- och nej-svar. Liknande tankar finns i informationsteorin. Det är vidare en nödvändig hypotes, som används av kommunikationsteoretiker och neurologer för att förklara *överföringsprocessen.* Vid överföringen av strukturerade budskap från hjärnan till artikulationsorganen sker nämligen en inkodering i en binär kod av Morse-alfabetisk typ, förklarar Malmberg. Men RJ:s teori gäller ju snarare dekodering, varför Malmbergs slutsats av resonemanget är viktig:

It still remains, however, to be proved that this is an argument strong enough also to make the binary principle the only possible basis for describing the decoding of the acoustic continuum of the sound-wave, i.e. for assuming that identification of expression units (phonemes) is always the result of a binary choice, never of a choice between several possibilities.[23]

Denna kritik är naturligtvis väsentlig då den ifrågasätter den centrala tanken i systemet. Många delar också Malmbergs åsikt: val mellan tre termer anses t. ex. också möjliga. I den vokaliska distinktionen compact : diffuse (låg : hög i traditionell artikulatorisk terminologi) ser t. ex. Joos + och −, men också en »medelpunkt», som innebär samtidig närvaro av de två ytterligheterna.[24] RJ har visserligen själv uttryckt tanken att varje distinktiv opposition *per definitionem* är binär,[25] men han har ändå givit upp försöket i ett par fall att reducera beskrivningen till en binär opposition. I fallet compact : diffuse fastslår han själv antalet termer till tre.[26]

Stöd för reduktionen till två alternativ finner emellertid RJ bl. a. i psykologin:

Psykologerna har sagt oss att förmågan att på absolut sätt identifiera stimuli är dåligt utvecklad hos den mänsklige lyssnaren, så att »hörselsystemet maste reagera pa relationer»; och reduktionen av vår förväntansskala till ett fåtal tvåvalsbeslut fyller denna uppgift optimalt.[27]

Principen kan även diskuteras rent vetenskapsteoretiskt. Garvin har ingenting att invända mot RJ:s tillvägagångssätt. Han anser att det är en god vetenskaplig procedur att på basis av vissa data (från t. ex. barnsprak och afasi) formulera en hypotes (om den tudelade strukturen i fonemens mönster) och att sedan försöka finna bestyrkande bevis genom att införa nya data som t. ex. artikulatoriska fakta, synestesier, akustisk information. Utvärderingen av den binära teorin diskuterar han sedan utifrån två frågor: Hur rimlig är hypotesen och hur avgörande är stödet från de bestyrkande bevisen? Hypotesens rimlighet får stöd i informationsteorin, som använder binära val för förenkling av mönstren vid analys av kommunikationsprocesser, och bestyrkande bevis ges i överföringsprocessens inkodering (se resonemanget ovan). Om de teoretiska grunder som presenteras i Preliminaries fortfarande anses kontroversiella, är detta bara hälsosamt, menar Garvin vidare. Principens giltighet ligger inte i korrekta detaljer i tolkningen, utan i sundheten och möjligheten till logiskt accepterande av RJ:s grundläggande antaganden och tillvägagångssätt.[28]

Malmberg, slutligen, anser i detta sammanhang att den extrema förenkling och generalisering som reduktionen av det språkliga uttrycket till binära val medför, bara kan användas för bestämda syften, t. ex. ekonomisk överföring som i Morse. Hypotesen om det binära valet har emellertid fått en fastare grund för värdering genom den auditiva och perceptionella forskningen. Vad som emellertid krävs för att testa giltigheten i RJ:s binära hypotes är ett mer objektivt mått på den likhet vi uppfattar i talljuden än »the purely impressionistic judgement of even an expert linguist».[29] Många viktiga bidrag till att lösa problemet har åstadkommits, men resultaten tycks inte helt bekräfta hypotesen.

Man kan alltså inte besvara frågan om det binära valet och den binära koden med ett enkelt ja eller nej, förklarar Malmberg, vars ord får bilda slutvinjett för denna redogörelse. Alla meddelanden *kan* brytas ner till en serie binära distinktioner, som vi kan se i Morse.

There does not need to be any discussion about the *possibility* of interpreting language as a code made up of binary distinctions. This seems on the contrary quite evident. The discussion concerns the question of whether, or to what extent, the human perceptual mechanism when at work in the process of communication actually fulfils such an analysis to the bitter end, and consequently if any expression paradigm set up in linguistic description of particular languages has to be based on the binary

principle. This seems rather doubtful. On the other hand it may be that one day the investigation of »the possibilities /that/ such a code (sc. a binary one) would afford us a common denominator of different languages» (HERDAN) will give a positive result.[30]

Finns det nu några tänkbara samband mellan RJ:s fonologi och hans poetik?

Det vore naturligtvis en lockande uppgift att i detta sammanhang ingående undersöka och kanske fastställa starka samband mellan fonologin, det område inom språkforskningen där RJ gjort en banbrytande insats, och den poetik han skapat, som bygger på undersökningen av språkets poetiska funktion. RJ:s grundåskådning är ju i båda fallen tydligt densamma, nämligen det dialektiska synsättet, där motsättningar bestämmer tingens funktion. Sättet att analysera är också detsamma i den meningen att relationerna mellan del och helhet i båda fallen är utgångspunkten. Emellertid går ju hela min avhandling ut på att beskriva just dessa relationer och detta dialektiska synsätt, varför jag här vill nöja mig med att antyda ett par samband som jag tycker är tydligt skönjbara utifrån det sätt på vilket jag har presenterat hans teoretiska utgångspunkter och praktiska analyser.

Redan i tidigare kapitel antyddes ett samband som beror på att RJ, både då det gäller fonem och dikt, utgår från ett strukturalistiskt synsätt. Skissen av fonemet och beskrivningen av dikten som en helhet[31] uppvisar ett likartat relationsmönster: kombinationen av element sker i båda fallen längs två axlar, vilket medför att analysmodellen för både den lilla språkliga enheten och det stora litterära tecknet blir ett koordinatsystem.

Även redogörelsen i detta kapitel koncentreras till frågor som har en viss likhet med synsätt avspeglade i hans poetik. I frågan om de distinktiva dragens existenssätt underströks vikten av att man ser – och undersöker – dem ur alla aspekter. Detta innebär att de naturligtvis kan ses som fysiska kvaliteter i ljuden, eftersom skillnader i ljudströmmen existerar och kan registreras på olika sätt. Men då det är vår hjärna som avgör vilka fysiska ljudskillnader som är bärare av betydelseskillnader, ses de också som funktionella enheter, vilka tas emot och struktureras av perceptionella kategorier eller redskap. Många av deltagarna i diskussionen påpekar hur RJ:s teorier möjliggör denna perceptionella syn. Garvins och Malmbergs resonemang visar t. ex. att identifieringen av fonemen är en perceptionell fråga, eftersom grunden för identifieringen är deras betydelseskiljande funktion. RJ visar sedan enligt min uppfattning hur han anser att perceptionen går till, då han beskriver identifieringen som ett binärt val, ett val mellan två motsatta alternativ.

I sin *poetiska* analys arbetar RJ med en liknande dimension och med liknande kategorier. Liksom fonemet, eller snarare det distinktiva draget, har en *betydelseskiljande* funktion, har parallellismen i dikten en *poetisk* funktion, dvs. den får oss att uppfatta texten som poesi. Parallellismen, liksom fonemet, blir då genom denna funktionstanke en perceptionell fråga, och ekvivalens-

relationen blir i poesin liksom den binära oppositionen i fonologin ett språkligt perceptionellt redskap.

Liksom vid identifieringen av fonemet fungerar vidare perceptionen av själva den poetiska strukturen, parallellismen, också som ett binärt val, ett val mellan två motsatta alternativ, nämligen *likhet* och *olikhet* mellan elementen i ekvivalensrelationen. Medan det i fonologin var den binära oppositionen är det här i poesin den binära korrespondensen, likheten mellan elementen, som är den dominerande relationen – vilken emellertid också innebär att motsatsen, olikheten mellan elementen, kan få verkan och vara poetiskt effektfull. Denna utgör en binär opposition, om än inte alltid polär i enlighet med de distinktiva dragens stringent logiska oppositioner.

Den strävan som RJ visar i sin fonologi att bryta ner företeelserna till deras enklaste element och påvisa deras binära relationer, kan alltså sägas vara utmärkande även för hans poetik.

Sambandet mellan RJ:s fonologi och poetik är med andra ord så intimt att den fortsatta diskussionen om hans fonologiska metod, särskilt den binära principen, inte kan undgå att återverka på bedömningen av hans poetologiska teorier.

Diskussionen kring Jakobsons poetik

Som jag hoppas har framgått av min tidigare presentation, är RJ:s diktanalyser mycket särpräglade, sedda ur en traditionell litteraturforsknings synvinkel. Det visar sig att RJ har ett sätt att tänka, som är ovanligt för de flesta. Perspektivet är synligt både i hans fonologi och hans poetik. Den strukturalistiska teori som grundar sig på detta tänkesätt är emellertid inte ursprungligen utformad för analys av poesi. Den var i stället från början en lingvistisk teori, som sedan visat sig användbar för att beskriva och förklara olika slag av »tecken».[1] Ytterligare en vidgning kan därför tänkas, om man nämligen tar steget utanför det språkliga och litterära området till andra konstarter, exempelvis filmen, vilken f.ö. också har väckt RJ:s intresse. Perspektivet är, som vi tidigare nämnt, allmänt för 1900-talet: det är alltså ett sätt att *tänka* som RJ här har omsatt i en poetisk analys, vilket kan vara viktigt att ha i minnet, då man tar del av kritiken.

Kritikens infallsvinklar är av varierande slag. Alla uppfattar inte det strukturalistiska synsättet. Många andra kritiker, som visserligen bedömer analysen utifrån dess strukturalistiskt-lingvistiska karaktär, uppfattar inte vad metoden går ut på. Ytterligare andra accepterar inte dess språkligt-perceptionella utgångspunkter. Med den följande redogörelsen för kritiken och sammanställningen av kritikernas syn på poesin hoppas jag kunna ge en i viss mån

överskådlig bild av detta. Egna synpunkter på metodens syfte, räckvidd och användbarhet får anstå till de båda sista kapitlen.

Kritiken gäller analysen av Les chats. Den är ju gjord i samarbete med Claude Lévi-Strauss, och det är naturligtvis omöjligt att avgöra om en viss detalj i analysen skall tillskrivas den ene eller den andre. Vissa kritiker talar f.ö. om »Roman Jakobsons och Claude Lévi-Strauss analys», andra enbart om »Roman Jakobsons analys». Därav uppstår också en viss inkonsekvens i min egen framställning.

De övriga analyser som RJ har gjort, ensam eller i samarbete med andra, följer emellertid samma principer som Les chats-analysen, och jag anser det därför vara befogat att i stort sett tala om »RJ:s analyser» och »RJ:s metod».

Mycket i RJ:s litterära analyser är diskutabelt. Man behöver varken vara lingvist eller litteraturforskare för att reagera kritiskt inför vissa resonemang som förs redan i de korta glimtar av analyserna som presentationen ger. En detalj kan tills vidare räcka som exempel: för att placera gruppen av de två kvartetterna i motsättning till gruppen av de två terzetterna i Les chats ställer RJ som direkt objekt levande varelser mot livlösa substantiv. Han tvingas då räkna *prunelles* till gruppen livlösa substantiv, vilket ter sig dubbelt stötande då *pupiller* dels är en del av en levande organism, nämligen ögat, dels ofta symboliskt står för just liv, dvs. en människas blick.

Man skulle i detta och liknande fall kunna ansluta sig till Georges Mounins kritik, då han menar att RJ har en tendens att »förfalska basmaterialet i sin analys för att finna strukturer som han tror sig behöva för en given symmetri».[2] Mounin anger som exempel på detta, att RJ gör de två terzetterna i Les chats till en sestin för att kunna bevisa att feminina och maskulina rim alternerar i slutet av angränsande strofer:

ceci lui permet d'éliminer la dernière rime du premier tercet (*fin*), et d'obtenir l'alternance voulue: *sédentaires, fierté, mystiques.*[3]

Mycket av den kritik som riktats mot RJ kommer från strukturalistiskt håll. Michael Riffaterre kan anses vara den främste motstandaren, vilket både hans vägande kritik mot RJ:s metod och beskrivningen av hans egen metod visar. Andra strukturalister ansluter sig ofta till Riffaterres synpunkter och ställer uttryckligen dennes metod i kontrast till RJ:s. Tonen i RJ:s Postscriptum skärps f.ö. tydligt, då han bemöter den kritik som framförs av Riffaterre i artikeln La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire, Les chats.

Riffaterre betvivlar lämpligheten av en renodlad strukturalistisk metod vid analys av poesi:

la linguistique structurale telle quelle, sans modifications, vaut-elle pour l'analyse de la poésie? La méthode des auteurs repose sur le postulat que tout système structural

qu'ils pourront mettre en évidence dans le poème est par là même une structure poétique. Ne peut-on supposer au contraire que le poème peut contenir certaines structures qui ne jouent pas de rôle dans sa fonction et son effet comme œuvre littéraire et que la linguistique structurale n'est peut-être pas à même de distinguer ces structures non marquées des structures littérairement actives? Inversement ne négligera-t-on pas des structures exclusivement poétiques en utilisant une procédure inadaptée à la spécificité du langage poétique?[4]

Riffaterres direkta fråga blir alltså i stort sett denna: Kan strukturalistisk lingvistik skilja strukturer som »till funktion och effekt är litterära» från dem som inte är »litterärt aktiva»?

RJ visar i sitt svar på kritiken en stark övertygelse:

Den lingvistiska analysen räknar nödvändigtvis med olikheten i de verbala funktionerna, och är följaktligen lämpad för »det specifika i det poetiska språkbruket» och kan inte undgå att känna igen de speciella strukturer som karakteriserar det.[5]

I den lingvistiska analysen av en dikt tar man alltså enligt hans mening hänsyn till att språket här har en poetisk funktion och kan på så sätt nå de strukturer som utmärker just det poetiska språket.

Som svar på Riffaterres frågor är detta uttalande dock inte särskilt upplysande. RJ hävdar att hans metod lämpar sig för att skilja poetiskt effektfulla strukturer från andra – om man bara utgår från språkets poetiska funktion. Hur denna är beskaffad ger han emellertid just här inte något besked om. RJ:s tidigare anförda resonemang om den poetiska funktionen, då inriktningen ligger på meddelandet, dikttexten, får dock här relevans. I dikten, fick vi veta, är det hela ordet eller »tecknet», le signe – inte bara dess betydelsesida, le signifié – som medverkar till den språkliga effekten. Då språket har en poetisk funktion får alltså ordformen, le signifiant, en särskild vikt som den inte har i språkets andra funktioner.

Uttalandet ger heller inte något besked om vilka strukturer som är poetiska, varför de är det eller hur de skiljs från andra med hjälp av lingvistisk analys. Min presentation ovan av RJ:s metod kan dock ge svar. Analyserna tar ju enligt RJ fram språkets poetiska struktur, »det empiriska lingvistiska kriteriet på poetisk funktion», nämligen parallellism på olika språkliga nivåer. Enligt det tidigare resonemanget skulle alltså parallellismen vara en poetisk struktur, eftersom formen just i den är särskilt synlig och pregnant. Denna poetiska struktur lyfts fram i analyserna med hjälp av ekvivalensprincipen. Dikten visar sig då vara uppbyggd av olika korrespondenssystem till en helhet. Orsaken till att denna princip och denna struktur är poetiska, har poetisk funktion och effekt, uttalar han sig inte om. Han utgår snarast ifrån att det *är* så, att detta är språkets poetiska struktur, att språkets poetiska funktion är sådan. Men detta är en fråga vi senare får återkomma till.[6]

Riffaterre tycks acceptera det mönster RJ föreslår för diktens uppbyggnad till en helhet. Den positiva delen av hans kritik slutar med orden:

De tout cela, nous pouvons au moins conclure que ces structures qui se combinent et se complètent entre elles forment une combinaison absolument unique. Le poème est comme un microcosme, avec son propre système de références et d'analogies. Nous avons là une démonstration totalement convaincante de l'extraordinaire concaténation [sammanlänkning] des correspondances qui cimente les parties du récit.[7]

Därmed tycks han uppfatta RJ:s princip för poesin i språket men anser däremot inte att RJ med dess hjälp kan skilja mellan poetiska och icke-poetiska strukturer. Alla de korrespondenssystem RJ visar fram i analyserna har inte poetisk verkan. Hans invändningar riktar sig framför allt mot den roll som grammatiken får i RJ:s analyser. I kontrast till RJ:s uttryck »la poésie de la grammaire et la grammaire de la poésie» sätter han uttrycket »non-pertinence de la grammaire» som rubrik till ett avsnitt, där han utifrån RJ:s eget synsätt ifrågasätter vissa strukturer RJ tagit fram i analysen med hjälp av sin metod och som därmed borde ha poetiskt värde. Han säger:

Toutefois on ne nous dit pas lesquels de ces systèmes de correspondances contribuent à la poésie du texte. Et il y a beaucoup à dire à propos des systèmes qui n'y contribuent pas.[8]

Riffaterre kritiserar t. ex. vissa strukturer utifrån RJ:s syn på språkets poetiska funktion. Av de uppdelningar RJ genomför i analysen av Les chats förkastas nämligen den tredje och fjärde, då dessa bygger på komponenter som inte kan uppfattas av läsaren:

ces composantes doivent donc rester étrangères à la structure poétique, dont la fonction est en principe de mettre en valeur la forme du message, pour le rendre plus « visible », plus prégnant.[9]

Likaså ifrågasätter han verkan av ekvivalensen på det syntaktiska planet och tar som exempel parallellen mellan relativa bisatser i verserna 4 och 11 i RJ:s analys – i en sonett med dess ständiga växling av lexikalt material och syntaktisk organisation krävs en starkare markering för att man skall uppfatta en parallellism, menar han.[10]

Vidare diskuterar han den »parallélisme à distance» som man i analysen finner mellan den första kvartetten och den andra terzetten, grundad på ekvivalens mellan de olika satsdelarna. Satsdelarna och ordningsföljden dem emellan är visserligen ekvivalenta i de båda stroferna, men deras ställning i de övriga system vari de ingår är inte ekvivalent, menar han. Den parentes och det enjambement som endast förekommer i kvartetten ger t. ex. de båda strofernas komponenter olika position i det metriska systemet, liksom olika semantiska relationer mellan komponenterna i de två stroferna gör dem icke jämförbara i det semantiska systemet. Likheter på *en* nivå är alltså inte bevis nog för korrespondens, menar han.[11]

Viktiga invändningar, i vilka många andra kritiker instämmer, gäller de grammatiska kategorier med vars hjälp RJ menar sig ta fram strukturer med

poetiskt värde. De grammatiska kategorierna kan omöjligt skilja ut poetiska strukturer från andra, menar Riffaterre, och ger några slående skäl:

Aucune segmentation ne peut être pertinente qui dégage indifféremment des unités qui font partie de la structure poétique et d'autres, neutres, qui n'en font pas partie. Le point faible de la méthode est assurément dans les catégories utilisées. Exemple très révélateur: Jakobson et Lévi-Strauss prennent littéralement le sens technique de *féminine* tel qu'on l'utilise en metrique et en grammaire et revêtent la catégorie formelle du féminin de valeurs esthetiques et même morales. Ils essaient de nous montrer qu'il y a une ambiguïté sexuelle dans le poème, avec le motif de l'androgyne et ils en voient une preuve dans « le choix paradoxal de substantifs féminins comme rimes dites masculines ».[12]

Riffaterre ser visserligen möjlighet till koppling mellan genus i franskan och de associationer de utlöser i vissa fall, men han ser också hur

une rationalisation métalinguistique de ce genre nous révèle la facilité avac laquelle le plus prudent des analystes en vient à donner une valeur explicative intrinsèque à des termes purement descriptifs.[13]

Riffaterre vänder sig alltså här mot att RJ tycks mena att formen, de använda kategorierna, automatiskt för med sig funktion. Han för ett liknande resonemang kring pluralformerna i RJ:s och Lévi-Strauss analys:

ils semblent supposer qu'il y a toujours une relation de base entre pluralité réelle [...] et morphèmes de pluriel.[14]

RJ ser t. ex. en symbolisk innebörd i de många pluralformerna i Les chats, speciellt synlig i ordet *solitudes* »där pluralmorfemet går samman med semantisk 'mängd'» (Posner), medan Riffaterre i stället ger flera exempel på konventionella pluralformer utan innebörd i sonetten, bl. a. ordet *solitudes*, som enligt honom här helt enkelt betyder »öken». På detta svarar RJ i sitt Postscriptum – jag anför det som ett exempel på hans försvar mot detaljkritik – att en markerad plural faktiskt har ett högre uttrycksvärde än singularen, vare sig den markerar ett större antal, ett större djup eller en större utsträckning. »solitudes» har därför större uttryckskraft än »désert», »ténèbres» större än »obscurité».[15]

Å andra sidan används ibland de grammatiska kategorierna som okänsliga instrument, enbart som etiketter, menar Riffaterre. Genom att samla alla exempel som dikten har på en grammatisk kategori under denna formella etikett har man ibland missat den stilistiska funktion som vissa av formerna har. Riffaterre pekar här på den stilistiska struktur som utgörs av de feminina rimmen i pluralis, där pluralformen gör rimmen rikare och bidrar till diktens helhetsintryck, vilket RJ enligt Riffaterre inte har uppfattat:[16]

Structure qui n'aurait pas échappé à l'attention si le terme choisi n'avait aussi englobé des formes qui sont grammaticalement identiques mais stylistiquement étrangères à

ces rimes en -s; [...] on n'aurait pas confondu équivalence grammaticale et équivalence stylistique.[17]

De grammatiska kategorierna är alltså olämpliga som instrument för att skilja strukturer med poetisk verkan från dem som ej är poetiska.

Sammanfattningen av Riffaterres kritik mot RJ:s metod visar tydligt hans bristande tilltro till dess förmåga att med hjälp av grammatisk analys nå textens poetiska kvalitet:

Ce que je viens de dire ne doit pas être interprété comme un refus du principe d'équivalence: la similarité dans la dissimilarité, la dissimilarité dans la similarité, sont évidents à tous les niveaux. Mais il me semble clair qu'on n'en peut montrer la pertinence en utilisant une terminologie grammaticale ou un cadre préconçu, bâti *a priori*, quel qu'il soit. [...] Jakobson semble penser que toute réitération ou contraste d'un concept grammatical en fait un procédé poétique, que le système des relations métriques, des classes morphologiques et des constructions syntaxiques actualise la structure et crée l'effet poétique. Il est évident qu'il y a bien une actualisation linguistique, mais le problème reste entier: *actualisations linguistiques et actualisations poétiques sont-elles coextensives?* Le sonnet, tel que nos deux critiques le reconstruisent, est transformé en un « superpoème », inaccessible au lecteur normal, et pourtant les structures décrites n'expliquent pas ce qui établit le contact entre la poésie et le lecteur. *Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous donner plus que la grammaire du poème* (mina kurs.).[18]

RJ ger ett omfattande svar i sitt Postscriptum på denna vägande kritik. Han vänder sig mot många kritikers påstående att hans studier i poesins grammatik syftar till att begränsa beskrivningen av ett litterärt verks struktur till en analys av dess grammatiska kategorier, och att han låter poesins hela suggestiva kraft bero på relationerna mellan formläreklasser eller syntaktiska parallellismer och kontraster. RJ menar ju, som vi tidigare sett, att parallellismer ger poetisk effekt *oavsett vilket plan* de befinner sig på. Alltså bör även den grammatiska parallellismen medföra poetisk effekt. Men de är inte bärare av *hela* den poetiska effekten. RJ citerar därför här i sitt försvar med uppskattning Riffaterres ord: »Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous donner plus que la grammaire du poème», men hävdar att Riffaterres slutsats är felaktig, när denne påstår att grammatiken saknar relevans för poesin. Mot detta ställer han Baudelaires ord:

La grammaire, l'aride grammaire elle-même devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire. [...] *Les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne la branle à la phrase.*[19]

Tanken att en del av diktens poesi kan ligga i dess grammatik stöds visserligen av Baudelaire-citaten, som i sig har en »trollmakt», men de kan ändå knappast övertyga i detta abstrakta och teoretiska resonemang. Längre fram återkommer han emellertid till Riffaterres kritik med ett något mer sakligt påstående:

Analysen av dikterna blottlägger en överraskande relation mellan dispositionen av de grammatiska kategorierna och de metriska och strofiska korrelationerna, och allt under det att kritikern maste erkänna det patagliga i en »actualisation linguistique» av dessa kategorier [...] hamnar han till slut i ett illusoriskt dilemma: »Har de språkliga och de poetiska aktualiseringarna samma utsträckning?» Men om denna organisation av grammatiska parallellismer och kontraster, som är en typisk och specifik egenskap hos poesin, inte är ett poetiskt förfaringssätt, då har lingvisten rätt att ställa frågan: till vilket ändamål införs då denna *bärande stomme*, varför blir den skrupulöst vidmakthållen och anmärkningsvärt varierad av poeterna?[20]

RJ stöder sig alltså på en empirisk analys av olika dikter och konstaterar de grammatiska parallellismernas existens. Han påstar vidare att de har en poetisk effekt, eftersom alla poeter använder dem. Men hans inlägg kan också ses som ett direkt svar på Riffaterres kritik ovan: diktens grammatiska struktur överensstämmer med helhetsstrukturen och är på så sätt poetiskt effektfull. Vad Riffaterre i sin kritik inte kommenterar är just att språkets alla nivåer, inte bara den grammatiska, undersöks och sammanställs i RJ:s analyser. Det är därför den samlade parallellismen på språkets alla plan, diktens symmetriska helhet, som är betydelsefull för den poetiska »aktualiseringen», för vår upplevelse av poesi. Den grammatiska parallellismen är på så sätt inte bärare av hela den poetiska effekten – den är snarare blott ett bidrag till den.

Den kritik Riffaterre framför i den senare delen av sitt inlägg kan synas mer berättigad. Han efterlyser där vad det är i RJ:s strukturer som upprättar eller åstadkommer kontakten mellan poesin och läsaren. Varför just detta strukturella mönster ger poetisk effekt, förklarar inte RJ i sitt inlägg. Men det är lätt att tänka sig sättet pa vilket det sker: parallellismer på alla plan bildar en symmetrisk helhetsstruktur som ger en harmonisk effekt. Ett språkligt instrument för att na symmetrierna har RJ ju också gett oss i ekvivalensprincipen. Vad som är den yttersta grunden eller orsaken till att detta mönster har poetisk funktion, är emellertid en olöst fraga. Detta kan vara ett skäl till varför vissa kritiker ifragasätter hans »deduktiva» metod: man kan inte acceptera analysens språkligt-perceptionella utgångspunkter, då de ännu inte är vetenskapligt bevisade. Ett svar på denna fraga kan inte sprakvetenskapen ensam ge. Lösningen bör också sökas hos andra vetenskaper som biologi, neurologi och genetik. Men detta är ett resonemang som vi återkommer till längre fram i avhandlingen.[21]

Georges Mounin är i sin grundinvändning inne på liknande tankegångar: På vilket sätt är RJ:s strukturer poetiska? En av de centrala teserna i aktuell strukturalistisk lingvistik, som RJ f. ö. varit med om att skapa, är: »il y a structure parce qu'il y a fonction, les structures manifestent des fonctions». Mounin ställer nu frågan:

Quelles sont, dans « Les chats », les fonctions poétiques dégagées par les structures jakobsoniennes?

Han konkretiserar med många exempel ur RJ:s analys och undrar vad dessa strukturer framkallar som är poetiskt:

Ainsi, Jakobson pose, on l'a vu, que la composition du sonnet se fonde sur la tension entre agencement syntaxique et structure strophique du sonnet. Mais quelle est la valeur proprement poétique ici de cette composition? Par exemple aussi, les strophes extérieures sont plus riches en adjectifs (7 et 5) que les intérieures (2 et 2) : mais en quoi cette symétrie contribue-t-elle à notre plaisir poétique? [...] Et l'augmentation de la fréquence de ces nasales dans les tercets «renforce la métamorphose » des chats [...]: mais comment, mais en quoi ceci contribue-t-il à *faire* la beauté du sonnet, si beauté il y a? Jakobson, à toutes ces questions, ne répond pas.[22]

Mounin tycks inte se att RJ:s strukturer är ekvivalensrelationer, att de går tillbaka på ekvivalensprincipen, »den organiserande princip för funktioner som texten får i mottagandet» (Posner). Han tycks heller inte vilja acceptera tanken att dessa strukturer medverkar till upplevelsen av dikten som en symmetri och en helhet, ett nät av textinterna relationer. När RJ ger ett exempel ur texten på denna språkets grundläggande poetiska princip, vill Mounin i stället få svar på hur dessa strukturer fungerar i mottagandet, få förklarad den poetiska effekt som upplevs av mottagaren. Han tycks här ifrågasätta att RJ i sin metod använder rätt princip för att nå de språkliga strukturer som har poetisk verkan.

I denna invändning instämmer också I.-M. Frandon. Hon påpekar svårigheten att i ett givet verk exakt fånga de strukturer som är poetiska och att känna igen den mekanism

dont le fonctionnement assure la cohésion des éléments et par suite l'existence de l'œuvre dans sa spécificité.[23]

Hon formulerar därvid den direkta kritik som kan riktas mot RJ:s metod utifrån den invändning som detta avsnitt kretsar kring, nämligen att sökandet efter poetiska strukturer kännetecknas av approximation och vaghet:

De l'observateur, quel qu'il soit, à l'œuvre, subsiste une marge d'approximation, d'indétermination.[24]

Det är alltså samma invändning som sysselsätter de flesta kritiker: man menar att den strukturalistiska analysen tar fram alla fakta utan att man får veta om de är betydelsefulla eller inte i den poetiska strukturen. Posner för emellertid ett resonemang som i viss mån kan vederlägga dessa invändningar. Han tar som exempel ordet *fin* i uttrycket *un sable fin* i Les chats.[25] Detta ord a) är adjektiv, b) är av maskulint genus, c) står i slutet av en versrad, d) är ett manligt rim och e) rimmar på en homonym, nämligen *fin* i uttrycket *sans fin*. Det tillhör alltså inte mindre än fem ekvivalensklasser. För att definiera ordets roll i diktens struktur skulle det egentligen räcka att nämna a och e, ty det är det enda ordet i dikten som dels är adjektiv och dels rim-

mar på en homonym. Men genom att ordet också tillhör ekvivalensklasserna b, c och d blir det vad Posner kallar »överdeterminerat». Han menar att ju flera ekvivalensklasser ett visst textsegment tillhör, desto mera betydande är dess värde i helhetsstrukturen, desto mera oersättligt är det. Omvänt blir ett textsegment som är mindre strukturellt determinerat, dvs. tillhör ett mindre antal ekvivalensklasser, därigenom lättare att ersätta med andra uttryck och alltså estetiskt mindre nödvändigt. Utgår man från detta Posners påpekande, skulle man kunna säga att RJ genom en signifikant indelning i ekvivalensklasser kan få fram de textsegment som har stor »laddning» och alltså har större poetiskt värde än andra. Han skulle i så fall lyckas få fram de poetiskt mest verksamma textelementen i den poetiska strukturen. Ett stöd för denna tankegång finns f. ö. i Frandons påpekande: ju mera litterärt ett verk är desto mer är elementen förenade genom en *inre nödvändighet* (»nécessité interne»).[26]

Helhetstanken, dikten som ett system av korresponderande relationer, går inte heller fri från kritik. Posner anför liknande synpunkter som Mounin,[27] då han påpekar att helhetsstrukturen inte kan bestämmas genom korrelation av ekvivalensklasser: den estetiska koden, dvs. det som är poetiskt i diktens språk, nås ej genom »en distanserad beskrivning av texten och summering av textkännetecken». Trots Riffaterres redan citerade berömmande ord om det mikrokosmos som RJ:s system skapar, finner man mindre positiv inställning i en annan av hans artiklar:[28] diktens komposition har ingen betydelse för vår upplevelse, det är endast kontexten som spelar någon roll därvid. Även om vi lämnar upplevelseaspekten åsido och enbart betraktar RJ:s bestämning av diktens helhetssystem som en metod för beskrivning, finns kritiska synpunkter. Det har från många håll rests invändningar mot strukturalismens »statiska» betraktelsesätt av dikten. I.-M. Frandon däremot vill se ett levande system då hon utgår från strukturbegreppet i vetenskaper som kärnfysik och biologi och analogt försöker se det litterära verket som en struktur:

> Sur quelle voie, dans notre étude, peut alors conduire l'analogie? Elle incite à considérer l'œuvre littéraire, l'œuvre poétique, comme un système se suffisant à lui-même, se définissant en lui-même et par lui-même, mais comme un système *vivant*. Si, à la notion de plan, on substitue celle de structure, le statique fait place au mouvement, la dissection d'un cadavre à la physiologie, donc à la vie.[29]

Strukturalisterna försöker se det levande i systemet, menar Frandon, men det är möjligt enbart i de relationer som finns i verket, inte i elementen. Den betydelsefulla roll som relationerna spelar för möjligheten att se dikten som ett levande system har nästan gjort dem till axiom. RJ:s ekvivalensrelationer skulle då vara förutfattade strukturer, bestämda »a priori» (Riffaterre). Det är med andra ord en *deduktiv* metod som RJ presenterar, hävdar Frandon i sin kritik, vilket i sin tur leder fram till en otvivelaktigt riktig slutsats, som kommer att diskuteras längre fram:

S'ils [les rapports, »relationerna»] ne sont pas des axiomes, en eux et par eux sont définies des lois, au moins des constantes, de l'esprit et de son fonctionnement . . .[30]

En livlig debatt har uppstått kring frågan: Ger en grammatisk analys grunden för en semantisk tolkning? W. O. Hendricks menar att det ger fel perspektiv på poetiska texter om man närmar sig dem utifrån en grammatisk referensram. Som ett alternativ till RJ:s grammatiskt grundade analys av Les chats ser han Riffaterres undersökning av samma dikt. För Riffaterre är grammatiken irrelevant för poetisk tolkning. Han ser i stället kontextens betydelse för ordens innebörd och konnotationer. Vidare ser han poemet som en sekvens av synonyma bilder:

Thus in Riffaterre's reading of the poem, the cat symbolizes the contemplative life. That is, the poem is a sequence of synonymous images, all of them variations on this symbolism.[31]

Riffaterres metod är alltså *semantisk* med intresset riktat mot den lexikala aspekten i poesin, i synnerhet »the contextual modification of words that result in a symbolic signification».

En sådan analys skulle undvika många av de svårigheter en grammatisk analys medför, anser Hendricks. Men han vill inte helt släppa tanken på undersökning av diktens form. En sådan bör dock inte ägnas *språkets* struktur, utan den speciella *textens*:

That is, emphasis needs to be shifted from considerations of poetic LANGUAGE to consideration of poetic TEXTS.[32]

Då Riffaterres analys snarare tar sikte på *bilden* än texten som analysenhet, finner han ingen sammanbindande princip och kan därför inte förklara »the coherence of a text». Om Riffaterre avvisar en enkel »one-to-one relation» mellan den semantiska strukturen och den grammatiska, föreställer han sig en analys »from without to within, i.e. from form to meaning», menar Hendricks. Själv ser han ett mer komplext förhållande:

but there remains the possibility for analysis from within to without, in order to discover the syntactic correlates of the semantic structure.[33]

Från betydelse till form, det är gången i Hendricks förslag till metod, som han kallar »textual approach».

Gilbert Durand ser inget inre samband mellan grammatik och semantik i RJ:s och Lévi-Strauss analys. Den är först och främst inriktad på diktens grammatik, den statiska formen »tömd på innehåll». De få iakttagelser beträffande innehållet som förekommer läggs bara till den grammatiska analysen, de är inte härledda ur grammatiken:

Mais nous soulignons bien que ces sémantismes ne sont pas – et pour cause! – *dérivés* des syntaxes et des procédés formels; jamais il n'y a déduction mais juxtaposi-

tion pure et simple. Les auteurs les introduisent comme un contrepoint plus ou moins arbitraire dans l'analyse formelle.[34]

RJ:s grammatiska analys ger ingen grund för en entydig tolkning av diktens innehåll, menar Durand. Det är snarare tvärtom. Man måste utgå från diktens symboliska innehåll för att nå dess betydelse.

C'est que, dans le domaine du sens [...] c'est le sens « figuré » qui est donné avant le sens propre.[35]

Språket kan sedan bara precisera symboliken:

La syntaxe n'est qu'une servante de la poésie ...

Durand vill i stället för en »structuralisme du non-sens» ha en »structuralisme du sens» som förenar »figure et syntaxe, image et langue, symbole et structure». Sitt förslag till metod kallar han »structuralisme figuratif».

I.-M. Frandon har i stort sett samma inställning som Durand. Det litterära verket är inget kommunikationsmedel, menar hon.

Quand les méthodes structuralistes sont appliquées aux œuvres littéraires, celles-ci sont traitées en tant que moyen de communication, donc en tant que faits de langue, et non selon l'expression si juste de Valéry, [...], comme « un langage dans le langage ».[36]

En invändning bör kanske här infogas mot Frandons bruk av ordet »kommunikationsmedel». RJ ser visserligen dikten som ett språkligt faktum men undersöker den inte som ett »kommunikationsmedel» vilket som helst, utan söker ta fram det som är poetiskt i språket. Följaktligen söker han snarare ta fram just »un langage dans le langage».

Frandon påpekar i fortsättningen att diktverket sekundärt är ett kommunikationsmedel, nämligen för dem som har läst det och förstått det. Språket, kommunikationsmedlet, blir då bara ett verktyg. Om man, så som RJ gör, bara undersöker detta verktyg vid en analys av det litterära verket, stannar man på teknikerns nivå, menar hon. En reflexion kan kanske åter vara på sin plats, om man ser till den strukturalistiska målsättningen. RJ studerar möjligen språket som »ett verktyg», men enligt min åsikt gör han det för att visa relationerna och hur de kombineras, vilket ger oss upplevelsen av dikten som en helgjuten struktur. Dessutom är verktyget, som vi sett, enligt hans mening visst inte utan poetisk betydelse.

De kritiker som diskuterat denna fråga tycks i stort sett vara eniga om vägen i den litterära analysen: förståelse av diktens innebörd och symbolik kommer före undersökningar av diktens språk och form. En synpunkt som omfattas av både strukturalistiska och icke-strukturalistiska litteraturforskare är alltså »från betydelse till form». Den grammatiska analysen kan då inte tjäna som utgångspunkt för en semantisk tolkning av dikten, den kan möjligen stötta en redan upplevd innebörd, lyder den allmänna meningen. Min

tidigare presentation av RJ:s semantiska analys sökte visa hur han genomför en tydning av det semantiska planet i en dikt. Ibland är »semantismerna» härledda ur grammatiken, vilket beskrevs och exemplifierades med begreppet »signification grammaticale». Någon gång kan han kanske gå för långt i sina ansträngningar. Vi har sett exempel på detta bl.a. i diskussionen kring katternas androgyna karaktär, vilken av RJ stöds med förekomsten av feminina substantiv i manliga rim. En direkt koppling mellan grammatik och semantik överallt och alltid hävdar däremot inte RJ, enligt min mening. Hans målsättning tycks snarare vara att utforska de möjligheter till sammanhang som eventuellt finns mellan språkets olika plan och därvid visa på ett underlag för vår upplevelse av dikten som en helhet. Jag tror inte RJ har menat att en strukturell analys skulle ge en färdig tolkning av innehållet, trots att hans analys ibland antyder tolkningsmöjligheter. Möjligen kan hans tydning hejda alltför ostyriga tankar och tyckanden och ge tolkningen en fast grund av språkliga iakttagelser att stå på.[37]

Riffaterre ställer en i sammanhanget väsentlig fråga:

comment pouvons-nous passer de la description au jugement — autrement dit de l'étude d'un texte à celle de ses effets sur le lecteur?[38]

Det självklara svaret har antytts i diskussionerna ovan och blir utgångspunkten för Riffaterres egen metod: det är omöjligt utan en »mottagare».

Den som klarast markerat den skarpa kontrasten mellan RJ:s och Riffaterres metoder är Posner. Han renodlar dem och beskriver skillnaden på följande sätt:

Kunstwerke sind zugleich statisch und dynamisch: einerseits sind sie fixiert in der Form von Zeichenträgern (Texten, Skulpturen, Noten) [...]; andererseits bedürfen sie einer Realisierung im Rezeptionsprozess, denn der ästhetische Kode ist nur dem Leser, Betrachter, Hörer zugänglich. Dementsprechend ist der Kunstcharakter der Literatur entweder aus der formalen Organisation des Zeichenträgers, der Textstruktur, zu entnehmen, oder er muss in den besonderen Eigenschaften des Rezeptionsvorganges gesucht werden. Jakobson hat sich mit seiner Theorie der poetischen Funktion der Sprache für die erste Alternative entschieden, den zweiten Weg hat Riffaterre eingeschlagen. Da beide ihre Auffassungen durch die Analyse desselben Sonetts verdeutlicht haben, sollte es möglich sein, den Ansatz der Textdeskription und den Ansatz der Rezeptionsanalyse an ihren Ergebnissen zu messen.[39]

I sin närmare granskning av RJ:s metod visar Posner när textbeskrivningen inte räcker till. RJ misslyckas med beskrivningen av den semantiska nivån i Les chats, bl.a. därför att han i den inför ett metaforiskt uttryckssätt, menar Posner. De metaforiska vändningarna i analysen ger ett vagt intryck: de kan gälla strukturkonstateranden likaväl som associationer verksamma för diktaren eller läsaren. De är därför snarast pseudo-objektiva formuleringar, påstår Posner. De många uttryck där »identifikation, transformation, metamorfos etc.» förekommer gör också att diktinnehåll och procedur inte hålls isär.

De löper in i varandra, eftersom RJ tyder diktens innehåll som en ständig utveckling av metamorfoser.

Posner ser som orsak till RJ:s misslyckande på det semantiska planet hans behandling av den strukturalistiska metoden. Tydligen blir varken prosodin eller semantiken i en dikt tillgänglig genom blotta beskrivningen av texten. Liksom man bara kan nå prosodiska kännetecken genom att utgå från deras akustiska förverkligande, kan man bara beskriva semantik adekvat genom att utgå från en text som redan har »tagits emot och förståtts». En mottagare krävs alltså, menar Posner.

På denna punkt måste man instämma med Posner. RJ undgår inte att själv personligen skymta som mottagare i sin analys. Frågan gäller här dock var man drar gränser – mellan tydning och tolkning och mellan teori och praktik. Teoretiskt syftar RJ:s metod till att beskriva diktens semantiska plan, ge en tydning av detta. Praktiskt visar det sig dock svårt att undvika uttryckssätt som låter den personliga tolkningen lysa igenom.

Posner ger alltså Riffaterre rätt i dennes förebråelse mot RJ, att det poetiska inte visar sig i texten utan främst i hela kommunikationsprocessen.

> Es gilt also, die Reaktionen zu untersuchen, die der Text verlangt, und die sind nicht identisch mit den sprachlichen Mitteln, durch die sie hervorgerufen werden.[40]

Som ett exempel på sådana undersökningar presenterar Posner Riffaterres förslag till metod, vilket går ut på att först analysera receptionsförloppet och sedan föra tillbaka effekterna på deras orsaker i texten. Analysen arbetar med läsarens förväntningar, hur de bekräftas eller vederläggs under läsningens gång. Det är fråga om antecipationer och korrekturupplevelser, säger Posner. De kategorier för ekvivalensklasser som Riffaterre arbetar med är spänning, överraskning, missräkning, ironi, och klassernas element är alla ställen i mottagandets förlopp på vilka läsaren känner sig uppehållen, hindrad, kort sagt, då en upplevelse av kontrast infinner sig. Problem som är olösliga i RJ:s metod uppstår ej här: det förekommer ej ett stort antal textkännetecken utan bara läsarnas kontrastupplevelser. Relevant är vad anteciperings- och korrekturprocessen drar fram, menar Posner. Läsarnas upptagningsförmåga avgör alltså urvalet av analysaspekter som spelar en roll i den estetiska koden.[41] Svårigheten med de många struktureringsmöjligheterna hos RJ försvinner också. Riffaterre klassificerar inte abstrakta element i texten utan läsarreaktioner som kännetecknas av starka värderingar. Han värderar alltså inte strukturer utan strukturerar en given mängd värderingar, enligt Posner. Riffaterres mottagningsanalys baseras alltså på en mängd tolkningar. Alla upplevelsekedjorna läggs på varandra och förenas till diktens mottagningsstruktur.

Den diskussion av denna metods svagheter och felkällor som följer presentationen går utanför mitt ämne. Posners kritik av Riffaterres metod kan dock fångas upp i ett ord – superläsare. Detta påminner om Riffaterres kritik

av RJ:s metod, också fångad i ett ord – superdikt. De kritiska orden speglar väl de båda metodernas svagheter.

Frågor kring läsaren och dikten framskymtar i kritiken mot RJ:s analys. Är läsaren känslig för RJ:s relationer? undrar Paul Delbouille. Han tvivlar på att mängden av nivåer och fakta, som ses som »lika värdefulla», är det rätta sättet att beskriva den poetiska texten. Poemet är en »mekanism», men i RJ:s analys blir det ett orörligt objekt, menar han. Frandon vänder sig också mot att RJ inte tar fram det för verket unika. Det uppstår snarare en hinna mellan läsare och text genom RJ:s många kategoriska grepp, påpekar hon.

RJ har svarat Delbouille i Postscriptum. Då människor talar, använder de ett komplicerat system av grammatiska relationer som är inbyggda i deras språk utan att kunna definiera dessa – den uppgiften är reserverad för den lingvistiska analysen.

> Liksom den som lyssnar till musik, njuter läsaren av sonetten av dess strofer, och även om han upplever och känner samstämmigheten mellan de båda kvartetterna eller de båda terzetterna, skulle ingen läsare utan speciell förberedelse vara i stånd att ana de dolda faktorerna i denna överensstämmelse ...[42]

En annan viktig fråga som ställs i samband med läsaren och dikten är: Hur läser vi poemet?

Riffaterre understryker starkt att läsningen av dikten är »enkelriktad» (»sens unique»), från dess början till dess slut. Nya element läggs till de föregående, ett eko gör att man »läser om» delar av texten retroaktivt. Efter avslutad läsning har man en allomfattande, global minnesbild av dikten. Men man läser hela tiden orienterad framåt, och de olika etapperna kan inte förstås, om man tar en »förbjuden körriktning».

Riffaterres egen analys grundar sig på reaktioner hos olika läsare. En »archilecteur» är ett utomordentligt verktyg, menar Riffaterre. Han har den enorma fördelen att följa den normala läsprocessen, att uppfatta dikten så som dess språkliga gestalt tvingar honom genom att följa frasen, genom att börja från början. Många kritiker utnyttjar däremot slutet för att kommentera början och förstör på så sätt spänningen. RJ åter förändrar jämvikten i det naturliga systemet, menar Riffaterre, för att kunna framhäva diktanalyserna med ett diagram, nämligen den kiastiska uppdelningen som RJ kallar diagonala eller vertikala korrespondenser.[43]

Delbouille instämmer i Riffaterres kritik. Den stratifiering av texten som RJ:s metod medför, hindrar den som gör analysen från att ta texten i den ordning som fraserna upprullas. I stället för att studera dikten som en tidsföljd, ser man den som utsträckt i rummet. Resultatet blir en sorts geometri som inte är självklar.[44]

RJ ger följande svar på kritiken:

> en poetisk text motsätter sig bestämt kritikerns ansträngningar att »respektera enkelriktningen» genom att följa »den normala läsprocessen» och »tillägna sig dikten så

som dess språkliga gestaltning tvingar en, genom att följa frasen och börja från början» utan att »använda slutet för att kommentera början». Dessa ansträngningar motsäger Baudelaires spontana böjelse för den retrospektiva principen i poetisk komposition, som Edgar Poe bekände sig till och som motsvarar de i språkvetenskapen kända processer som heter regressiv assimilation och dissimilation.[45] I själva verket framtvingar den språkliga gestaltningen ett behov av slutet på frasen för att säkra dess samtidiga syntes, som ensam möjliggör uppfattning och förståelse av helheten. Låt oss komma ihåg hur nödvändig en liknande attityd är gentemot en musikalisk text.[46]

Att ta ställning för eller emot någon av de synpunkter på läsprocessen som här presenterats är naturligtvis svårt. Därtill är problemet alltför invecklat och omfattande. Men man kan kanske konstatera att för Riffaterre, som anser att de tidigare orden inverkar på de efterföljande ordens konnotationer och att diktens komposition inte har någon betydelse för vår upplevelse av den, måste en enkelriktad väg vara den rätta. RJ, för vilken däremot helhetstanken är viktig och som därför behöver en samtidig överblick över hela dikten, kan gå från slutet till början av dikten eller tvärtom.

Diskussionen har också rört sig kring teori och praktik, RJ:s analyser sedda i förhållande till den metod han teoretiskt uttrycker.

Kritiken har, som vi redan sett exempel på, riktats mot de artificiella former och uttryckssätt som förekommer i RJ:s analyser i form av diagram och geometriska planlösningar. Hans teoretiska skrifter visar ju också många försök att åstadkomma ett matematiskt formelspråk. Det är en strävan efter abstraktion, som märks på analysens alla nivåer – Goldmann talar om »abstraktion av textens globala betydelse» – och som är ovanlig i litterära sammanhang. Denna strävan skulle kanske kunna sättas i samband med den för RJ grundläggande målsättningen: att söka åstadkomma en så objektiv diktanalys som möjligt.

Objektiviteten i RJ:s metod tas tacksamt emot av Posner som en motvikt mot den alltför vaga begreppsapparat man kan finna i andra analyser. Den strukturalistiska metoden färdigställer en uppsättning instrument som möjliggör en exakt beskrivning av litterära texter. Genom den strukturalistiska metoden preciseras förfaringssätt för texttolkning som går vida utöver den lingvistiska textanalysens område, påpekar han. Delbouille anser av samma skäl metoden förförisk. RJ gör analysförsök med till synes perfekt objektivitet – allt får en ton av pålitlighet och soliditet som står i stark kontrast till den lyriska flykten i en del andra dikttolkningar. Men Delbouilles underton är kritisk, något som också märks då Frandon presenterar RJ:s metod som objektiv:

La méthode structurale affirme qu'elle renouvelle l'étude des textes littéraires, la rend plus sûre, quasi mécanique, indépendante des motivations de l'écrivain, des possibilités individuelles du critique.[47]

Det starkaste fördömandet av RJ:s försök till objektiv analys kommer från Gérald Antoine:

jamais ne vit-on plus beau « fiasco » sur les terrains d'expérience de la critique.[48]

Bortsett från den misstänksamhet mot en objektiv metod över huvud taget, som här anas, inställer sig med rätta hos kritikerna frågan: Är då RJ:s analyser så objektiva som hans metod vill göra gällande?

Mounin anser att RJ inte ser till alla strukturer i dikten utan väljer fakta som passar honom.[49] Tanken utvecklas tydligare av Delbouille. Objektiviteten är mera skenbar än verklig, menar han. Trots allt väljer RJ ut bland alla strukturer ett visst antal. Textens yttre aspekter, speciellt versifikationen, föranleder honom att göra vissa uppdelningar redan från början. Han tar sedan endast fram drag som understryker och bekräftar hans uppdelningar. Delbouille finner därför en låtsad objektivitet och ytliga formalistiska operationer i RJ:s metod. Hans lakoniska dom lyder: »Objectivité fallacieuse et formalisme excessif ...»[50]

Analyserna går inte heller fria från direkta värderingar, påpekar Posner. Han anser den strukturalistiska metoden vara användbar för analys av »finstrukturen», men problematisk vid sammanställandet av syntesen. Resultatet av Les chats-analysen blev fyra uppdelningar. RJ och Lévi-Strauss gör sedan vad man i all förvetenskaplig tolkning alltid gjort, då man väger uppdelningsprinciper mot varandra:

sie halten intuitiv eine der Einteilungen für die relevanteste und suchen nach Argumenten zur Rechtfertigung ihres Eindrucks ...[51]

Det är den fjärde uppdelningen som får en särställning och argumentet för denna är bl. a. att den anses dynamisk och därför mest värdefull. RJ och Lévi-Strauss gör här en subjektiv utvärdering enligt Posner. Utvärderingen av sådana konstateranden följer nämligen inte ur textanalysen. En statisk eller dynamisk textuppdelning kan inte definieras genom skillnad i korrelation av textklasser, och ej heller kan en dynamisk uppdelning anses som mest värdefull på dessa grunder. Alla argumenten för den fjärde uppdelningens särställning gör ett faktum tydligt: den som vill framställa en syntes ur analysresultatet klarar sig inte utan åtminstone implicita värderingar, menar Posner. Värderingarna minskar naturligtvis metodens objektivitet. Omvänt kan emellertid anföras en iakttagelse beträffande Brecht-dikten. RJ analyserar, som tidigare påpekats, en fyrstrofig variant av dikten men arbetar också med dess ursprungliga uppdelning på fem strofer, som ses i samband med dess dramatiska funktion.

Enligt den teoretiska beskrivningen av RJ:s metod sysslar hans analyser enbart med texten. Man skulle här kunna tala om »verkimmanenta» analyser eller med Welleks ord »intrinsic» metod. Ser man emellertid till den fort-

satta diskussionen om sambandet mellan teori och praktik hos RJ, finner man många invändningar.

Riffaterre påpekar att RJ och Lévi-Strauss säger sig vilja beskriva det som poemet är gjort av, *men* att de också drar slutsatser om betydelsen och försöker bestämma poemet estetiskt efter poetens psyke, så som litteraturkritikern gör. Det är framför allt att RJ söker tolka poemet, som Riffaterre vänder sig emot. RJ ger i sin analys två slutanmärkningar med synpunkter kring författaren och dikten. Synpunkterna är ganska allmänt hållna och verkar i mitt tycke påklistrade den egentliga analys som utförts av dikten. Kommentarerna diskuteras emellertid ivrigt av många kritiker och anses ofta som RJ:s förslag till tolkning av sonetten. Protester riktas mot tanken på katterna som androgyna och, ännu viktigare, mot tanken att här jämställa katter med kvinnor. Riffaterres påpekande i detta sammanhang kan vara värt att nämna: genom att använda en jämförande strukturalism (»structuralisme comparé») kan man befria litteraturkritiken från ett vanligt fel, nämligen att permanenta en viss symbolik hos en författare – Baudelaire *kan* tala om katter utan att mena kvinnor!

Jag instämmer naturligtvis i dessa protester. Frågan gäller emellertid inte så mycket tolkningens innebörd som om RJ överhuvudtaget ger sig in på en tolkning eller ej. Mitt intryck är att RJ:s slutanmärkningar är allmänna kommentarer utan direkt samband med analysen av dikten och framför allt inte värda att anse som en tolkning av dikten.[52] Då är snarare den semantiska tydningen inuti själva analysen värd att diskutera ur denna synvinkel. Posner påpekar ju som tidigare nämnts hur just RJ:s uttryckssätt styr tydningen mot en tolkning:

„... la comparaison illusoire, assimilant les chats sédentaires ... à l'immobilité des êtres surnaturels, *gagne la valeur d'une métamorphose*": wirklich? Diese [...] Formulierung schildert einen Eindruck, den das Gedicht in den Autoren [RJ och Lévi-Strauss] hinterlässt. Das als intersubjektive Gegebenheit hinzustellen, ist inkorrekt, denn was zwingt zu der Annahme, dass der Text auf eine – sei es auch eine noch so fiktive – Verwandlung der Katzen abzielt?[53]

Där kan man möjligen se en tolkning i stället för en tydning av dikten.

Det är emellertid inte bara förekomsten av tolkning i analysen som strider mot RJ:s »rena» metod. Frandon påpekar författarens närvaro »trots allt» i Les chats-analysen. Citat av Baudelaire visar även i analysen av Spleen på synpunkter som ligger utanför texten.

Teoretiskt är alltså RJ:s metod objektiv och textimmanent, dvs. den utgår från texten. I praktiken förekommer dock synpunkter på förhållanden som ligger utanför texten: en »läsare» och dennes personliga tolkning skymtar bakom analysen liksom antydningar om författaren.

Posner utreder orsaken till varför analysen, som han ser det, inte stämmer med teorin. Den ligger i RJ:s och Lévi-Strauss målsättning, påpekar han. De

vill analysera vad texten är gjord av, men *samtidigt* bestämma diktens poetiska struktur, vilket tvingar dem att »avvika från sin basis» och iaktta andra aspekter som a) värdering av strukturering med kriterier lånade från mottagningsprocessen, b) framställning av ett pseudo-poetiskt sammanhang, c) subjektiva intryck som liknas vid objektivt konstaterbara kännetecken och d) hänvisningar till möjliga faktorer i det poetiska skapandet och försök att bädda in resultatet av sin analys i Baudelaires biografi. Med andra ord: utanför texten liggande aspekter.

RJ själv anser emellertid att hans metod inte överskrider lingvistikens gränser, vilket vi kan se av hans försvar för sin semantiska analys. Det är nämligen framför allt semantiska problem som sysselsätter lingvisten i dag, påpekar han,

> och om han försöker »beskriva vad dikten är gjord av» utgör diktens betydelse bara en integrerande del av detta hela, och man undrar varför kritikern tror sig i den semantiska analysen av en poetisk framställning se ett överskridande av den lingvistiska metoden. Om dikten ställer problem som går utanför dess språkliga komposition, inträder vi – och språkvetenskapen ger oss en mångfald exempel härpå – i en vidare koncentrisk cirkel, nämligen semiotikens, i vilken språkvetenskapen bara ingår som en grundläggande del.[54]

Någon hjälp i objektivitetsfrågan erbjuder dock inte denna vidgade syn. Uttalandet får snarare stå som ett försvar för hans revir – framför allt mot litteraturforskare.

Mycket av den skarpaste kritiken riktas mot RJ:s analys från litteraturvetenskapligt håll. Det är också förståeligt om det väcker undran, då en språkforskare med sin vetenskaps metoder ger sig in på ett så främmande område som litteraturanalys. Men RJ har försvarat sig hett och intensivt. Bekant är hans utfall mot troglodyterna – lingvister och litteraturforskare som inte vill passera gränserna till varandras förbjudna zoner ser han just som grottmänniskor.[55]

I Postscriptum ger han ett mer sakligt försvar. Poesin är en »art verbal» och analysen förutsätter därför självklart insikt i språkvetenskap, säger han. Men de lingvister som vågar sig på att studera det poetiska språket möter en arsenal av invändningar från litteraturkritiker. Vissa bestrider lingvistens rätt att utforska poesin. Man erkänner på sin höjd lingvistiken som en hjälpvetenskap. Nu menar RJ att denna restriktiva attityd har sin grund i en förutfattad mening. Man anser att en enda av språkets funktioner får utforskas av lingvisten, nämligen den referentiella funktionen, medan denne i själva verket måste få utforska språket i *alla* dess funktioner.

Litteraturforskaren Ida-Marie Frandon ser och förstår vad RJ vill med sin analys. Hon ser dikten som en helhet vars element är beroende av varandra. Hon försöker, som tidigare beskrevs, se den litterära strukturen som ett levande system i analogi med andra vetenskapers strukturbegrepp och påpekar

i det sammanhanget relationernas betydelse. Hon ser också att ju mera »litterärt» ett verk är, desto starkare är elementen förenade med varandra genom en inre nödvändighet. Alla dessa synsätt är självklara för en strukturalist och nödvändiga för att en strukturalistisk diktanalys skall kunna åstadkommas. Men hon ser också med den »sanna» litteraturkritikerns ögon på dikten och upptäcker då vad RJ:s analys inte tar med. Hennes artikel kan därför tas som utgångspunkt för en redogörelse av vad man *saknar* i RJ:s analys utifrån en mer traditionell litteraturkritisk ståndpunkt.

De inre, nödvändiga sammanhangen mellan elementen i en dikt kan stå i relation till yttre regler, bestämda av hävd och litterär tradition, menar Frandon. I detta fall gäller redan fastlagda regler för sonetten. Det är visserligen inte reglerna som gör dikten, fortsätter hon, men hänsyn bör tas till dessa regler i analysen, om författaren känt till dem och tydligt använt sig av dem. Att Baudelaire var särskilt intresserad av sonetten, visas med flera belägg. Han kände också till dess formella krav:

> Ces règles ne régissent pas seulement la présentation extérieure du sonnet : nombre des vers, disposition en quatrains et tercets, disposition des rimes, *mais aussi* l'agencement intérieur des parties, les rapports entre quatrains, entre quatrains et tercets, entre tercets, *et encore* le mouvement intérieur du poème qui fait passer de l'exposé, bref et significatif, des éléments descriptifs à un dernier vers attendu qui doit produire un effet. Ce mouvement savant, point brutal, articulant bien le tout, achemine au dernier vers, prépare l'effet final.
>
> La lecture des sonnets de Baudelaire convainc sans peine qu'il n'ignorait pas ces exigences formelles.[56]

Dessa krav motsvarade Baudelaires idé om poesin, om den poetiska effekten i funktion med människans, eller snarare läsarens, natur. Därför anser Frandon det skickligt av RJ och Lévi-Strauss att välja en Baudelaire-sonett för sin analys. Samtidigt är det förvånande att de inte åberopar dessa sonettstrukturer. De bryr sig inte om Baudelaires kunskap om sonettens struktur, därför att strukturalismen avvisar författarens motivation och intentioner, anser hon.

Frandon går närmare in på frågan varför dessa väsentliga strukturer inte har fått plats i RJ:s och Lévi-Strauss analys. Hon anser, som tidigare nämnts, att de endast ser det litterära verket som ett kommunikationsmedel, som språkliga fakta. Man bryr sig inte om det »språk i språket» som i detta fall kan tänkas utgöras av sonettens fastlagda regler. RJ:s analys tar alltså inte fram textens egen organisation, vilken bör vara särskilt lätt att bestämma, då det gäller en sonett med fasta regler för sin strukturering. I stället lägger han på den en godtyckligt uppgjord sådan. Sonetten blir i RJ:s behandling »vilken dikt som helst», då han inte utgår från reglerna utan från rimschemats växlingar mellan feminina och maskulina rim.

Le but de la critique n'est pas de « réduire » l'œuvre, mais de rendre compte de l'œuvre telle qu'elle est.[57]

Som en kommentar till detta skulle jag vilja säga att det snarast är lätt att se varför RJ inte åberopar sonettens fastlagda regler. Det måste vara en spännande uppgift att pröva om den allmänna poetiska struktur man föreslagit också fungerar tillfredsställande i en konstfullt regelmässig sonettstruktur.

Det är emellertid inte bara sonettens strukturer i allmänhet man missar, menar Frandon. Även de speciella strukturerna i denna sonett av Baudelaire tas inte fram. Genom att använda en metod som i praktiken kan appliceras på vilken text som helst, kan RJ inte nå svårigheterna i en viss, bestämd text. I Les chats är det särskilt viktigt att få fram betydelsen i verserna 7 och 8, då övergången mellan verkliga och öververkliga katter enligt RJ och Lévi-Strauss sker där, menar Frandon. Deras förklaringssätt är emellertid beträffande dessa versrader föga adekvata och medför motsägelser. De visar t. ex. på en syntaktisk svårighet i vers 7 men lyckas inte förklara den med sina procedurer. Frandon belyser däremot mera ingående än RJ det irreala konditionalfallet (*eût pris – s'ils pouvaient*). Hon ser liksom han en tänkt handling:

Le mode conditionnel et le temps passé expriment une possibilité que l'on rejette à l'instant même où on la formule.[58]

Men hon ser också genom satsernas ordningsföljd att katterna kan ha övervägt att ta tjänst hos Erebos – ett övervägande som åt situationen ger en spänning, vilken RJ:s analys ej tar fram.

Frandon lägger här till ytterligare en nyans som enligt hennes mening ej kommer fram i RJ:s analys. Den tänkta handlingen förändrar trots allt katternas karaktär, påpekar hon. Blotta faktum att analogin mellan katterna och Erebos springare formulerats i dikten gör att något kvarstår – en misstanke eller en aning – även sedan analogin tillbakavisats. Hon ser här alltså »ett implicit framkallande av mörkrets värld».

En intressant diskussion kring verserna 7 och 8 utgår från RJ:s syn på Erebos klassificering. Frandon påpekar att Erebos ses än som »inanimé» – »dunkel trakt som gränsar till helvetet», än som »animé» – »ett metonymiskt substitut för 'mörkrets makter'».[59] För henne är det omöjligt att se Erebos som något annat än en levande varelse, »un animé». Dikten talar ju om Erebos springare, *ses coursiers*. Här sker tveklöst en association, en analogi med »les chevaux du soleil», menar Frandon. Possessivpronominet *ses* skiljer Erebos hästar från Apollons och skiljer därmed mörkrets och dödens värld från ljusets och livets. Pronominet gör också Erebos till en inverterad Apollon, en anti-Apollon. »L'Érèbe ne peut être senti que comme un animé ...»[60]

Det finns alltså även en implicit association till ljusets värld, menar Frandon. Dessa associationer till mörkrets och ljusets världar får outtömliga och fundamentala myter att träda fram. Dessa myter tillåter poeten att framkalla den för oss människor tudelade värld som för katterna är utan gränser. Med hjälp av dessa latenta myter ger Baudelaire katterna en Hermesliknande, gåtfull natur: de tillhör både mörkrets och ljusets riken.

Frandons egna förslag till förklaring av verserna 7 och 8 leder henne fram till en slutsats om vad man saknar i RJ:s och Lévi-Strauss analys av denna knutpunkt i dikten: deras analys missar de myter som uppväcks och framkallas, vilka kan understödja en tolkning av dikten.

Le cœur du sonnet est donc bien constitué par les deux vers en question, mais les modèles ou les patrons en série qu'utilise le structuralisme ne conviennent pas à ce qui est unique. Ces deux vers rassemblent, par la syntaxe, la place des groupes, le choix des mots et des sonorités, c'est-à-dire par des rapports abstraits et des données concrètes, un faisceau de suggestions savamment orientées.[61]

Suggestioner från lärdom och bildning som berikar diktupplevelsen saknas alltså i den strukturalistiska analysen.

En kommentar till förhållandet mellan dessa synpunkter och RJ:s analys är kanske onödig. Hans koncentration på textens strukturer innebär naturligtvis att synpunkter angående företeelser utanför texten inte spelar någon roll. De tillhör snarare de subjektiva synpunkter och associationer – »je ne sais quoi» enligt RJ – som inte kan nås med en objektiv metod. Frandons invändning anser jag dock väsentlig. Upplevelsen av dikten berikas naturligtvis av att man ser mytologiska samband, varför en analys helst bör ge hjälp och inspiration till detta. Man kan emellertid ställa sig något undrande till hennes analogi mellan Erebos och Apollons hästar. Framkallas associationen bara genom det possessiva pronominet *ses*? Sambandet stärks emellertid något genom Frandons not:

Pour mémoire, je rappelle qu'à ma connaissance la mythologie grecque n'attribue pas à l'Erèbe d'attelage.[62]

Erebos har inga hästar i den grekiska mytologin. De »mörksens» hästar som förekommer i dikten framkallar då kanske implicit sin motsats – om man har denna mytologiska kunskap.

En sammanfattning av Frandons syn på mytologins och lärdomens betydelse i en diktanalys ges med några ord i samma not. Baudelaire arbetar medvetet med kulturellt stoff, säger hon.

Il serait aberrant d'appliquer à l'étude de son œuvre [...] un formalisme « ennemi des contenus culturels ». Le critique a évidemment intérêt à tenir compte des vues qu'un écrivain lucide peut avoir sur son art.[63]

Men i detta yttrande ryms också fortsättningen på hennes redovisning av vad som saknas i en strukturalistisk analys. Författarens existens, plan och synpunkter anas i RJ:s analyser, men de intar inte den huvudroll de borde ha i en litterär analys.

I det arbete av Jacques Monod som jag tidigare nämnt[64] finner Frandon den typ av analogi och vetenskaplig approximation som hon anser vara den rätta för analysen av ett litterärt verk. Dikten är ett »system», men också en artefakt, dvs. en produkt av levande varelsers aktivitet. Planen bakom artefakten tillhör den varelse som har skapat den, inte själva konstverket. Undersökningen av en artefakt och dess struktur låter oss identifiera planen, men inte upphovsmannen. För att identifiera upphovsmannen behöver man inte bara studera verket i fråga, utan också dess ursprung, historia och uppbyggnad, säger Frandon: »La diachronie intervient donc. La vie s'inscrit dans le temps.»

Förhållandet mellan upphovsmannen och artefakten, dvs. författaren och hans verk, visar på vissa drag i det litterära verket, fortsätter hon. Eftersom det är en produkt av en mänsklig aktivitet, visar det på en plan, alltså även på existensen av en författare. Att visa på författarens plan är en av de osäkra punkterna i litteraturkritiken. Denna kan egentligen bara genom approximation bestämma det litterära verkets ursprung och historia. Approximationen är alltså regel för dessa relationer mellan verket och författaren, menar Frandon. Då även naturvetenskapen i dag accepterar approximationen, bör den också kunna få plats inom den mest fordrande litteraturkritik. Även bestämmandet av strukturer är ju som vi sett delvis diskutabelt, slutar hon.

Frandon hävdar alltså författarens roll och betydelse för verket i detta förslag som, trots approximationen, vill undersöka relationerna mellan författare och verk. En enda kommentar skall inskjutas, innan vi diskuterar slutet av Frandons artikel: RJ sysslar med planen för dikten utifrån en poetisk struktur, Frandon – Monod föreslår undersökning av diktarens plan för dikten. Båda sätten är enligt min mening intressanta.

Lingvisten vill klassificera i kategorier för att visa på kommunikationsprocessen, fortsätter Frandon. Men författaren struntar i kategorier, i den omedelbara kommunikationen. Författaren skapar relationer som blir nödvändiga för läsaren. Visst finns det allmänna relationer, men författaren modifierar dessa och gör dem nya. Strukturalismen med sin metod som passar alla texter kan ej urskilja det unika, slutar Frandon sin plädering för att man bereder författaren utrymme i analysen.

Kritiken mot strukturalismen summerar hon med följande ord:

> Dans le domaine des sciences où le structuralisme cherche ses analogies et ses béquilles, les textes littéraires seraient, à chaque fois qu'ils méritent ce nom, l'exception qui ne confirme pas la règle et contraint le chercheur, même malgré lui, à aller plus loin, et au-delà.[65]

Det är med andra ord utanför texten liggande, men i den traditionella litteraturanalysen centrala uppgifter, som Frandon saknar i RJ:s analyser. Hänvisningar till verkets genremässiga regler förekommer inte, ej heller associationer, suggestioner och analogier till inlärda kunskaper. Vidare saknas undersökningar av relationer mellan författaren och hans verk. Författaren existerar visserligen, men någon egentlig analys av diktarens plan förekommer inte.

Bakom kritikernas olika synpunkter ligger naturligtvis deras olika syn på poesin. En kort sammanfattning skulle kunna ge följande översikt:

Debatten kring RJ:s analys av Les chats tycks mig gälla hans begrepp 'literaturnost'. Kan man som RJ söka det för litteraturen specifika i det litterära verkets språk och uppbyggnad? Svaret ligger redan i frågans formulering: ja, om man söker det poetiska språket, det poetiska *i* språket. Om man som RJ håller sig till texten, kan man göra detta. Han kan alltså nå det som är specifikt för poesins språk och uppbyggnad med sina analyser.

Hans kritiker är däremot inte nöjda med detta slags analys av en dikt. Det sker i kritiken snarast en vidgning av diskussionen. Man kan här tänka på Welleks beskrivning av diktens olika existenssätt, dess ontologiska status. Vad är dikt? tycks kritikerna fråga sig och för därmed in författaren, läsaren och all mänsklig kunskap och bildning som bakgrund och material till en analys.

De flesta kritiker tycks som utgangspunkt acceptera att se poemet med en strukturalists ögon. Men sedan följer kritik mot metoden, och då visar sig alla ha olika syn och värderingar beträffande vad som bör behandlas i en diktanalys. Deras personliga uppfattning märks i deras kritik.

Rita Schober har satt in den strukturalistiska litteraturkritiken i en kommunikationsmodell. Kritikerna delas in i tre stora grupper:

> 1. diejenigen, die sich auf die sprachliche Struktur des Kunstwerks selbst, ihre systematische Beschreibung und die Aufgliederung ihrer Teile beschränken; 2. diejenigen, die die Struktur des sprachlichen Kunstwerks im Hinblick auf die zu erzielenden und erzielten Wirkungen beim Empfänger, Rezeptor, untersuchen; 3. diejenigen, die durch die Struktur des Werkes eine psychische Struktur des Autors (einschliesslich des Archetypischen und Unterbewussten der ganzen Menschheit) erschliessen wollen.[66]

Modellen är kanske möjlig att använda på kritiken av Les chats-analysen – med vissa modifikationer och reservationer. Schober behandlar t. ex. endast strukturalistiska litteraturkritiker, vilka enligt henne sysslar med enbart textinterna relationer och utesluter allt som ligger utanför texten. De kritiker som deltagit i Les chats-debatten har naturligtvis analys av texten som huvudpunkt, men de utesluter inte synpunkter om förhållanden utanför själva texten. Vidare bör Schobers yttrande om att de tre tendenserna inte alltid uppträder i ren form, också understrykas.

Till den grupp som anser att avsändaren-författaren bör spela en roll i ana-

lysen hör förutom Frandon även Goldmann och Peters, som vill ha en global betydelsemässig strukturering av poemet – en analys, där texten binds samman med Baudelaires »vision du monde» och där man finner en redogörelse för valet av bilder som Baudelaire använder för att uttrycka denna »vision du monde» på ett sammanhängande sätt.[67]

»Mottagargruppen» representeras tydligast av Riffaterre med sin mottagningsanalys. Men även Posner, som så klarsynt och vetenskapligt korrekt redogjort för RJ:s och Riffaterres metoder, talar till sist för en helt subjektiv konstupplevelse som objekt för undersökningen. Man når då de konstnärliga kvaliteterna i en dikt, får måttstockar att urskilja estetiskt relevanta ställen och ser sammanhang, menar han. Han inser naturligtvis det otillräckliga i förfaringssättet men låter inte detta påverka sin inställning.

Den grupp för vilken »meddelandet», texten, står i centrum är stor bland kritikerna. RJ[68] är dock ensam om att utgå från *diktens form* i sin analys. De övriga »textkritikernas» förslag omfattar undersökningar av diktens betydelse och form men utgår samtliga från diktens betydelse. Hur man åstadkommer en objektiv semantisk analys, nämns inte. Att många i själva verket utgår från en läsarupplevelse, tycks inte nämnvärt påverka deras syn på sina förslag som analys av just »texten». Här finns många varianter: Durand, vars syntes kallas »structuralisme figuratif», utgår från den poetiska figuren, arketyper,[69] Hendricks, vars syntes kallas »textual approach», gar från diktens betydelse till dess form »from within to without», Mounin och Delbouille, som anser RJ:s analys vara ren formalism, kräver semantisk analys, »textanalys», Cellier, som inte kommenterar RJ:s metod, ger en egen helt personlig analys av Les chats utan anknytning till diktens språk.[70]

I det föregående avsnittet tolkade jag RJ:s textanalyser som uttryck för en strävan att ta fasta på dikttexten som det påtagliga, verkliga och rationella, medan diktarens dikt och läsarens dikt är irrationella och ogripbara. Kommunikationsmodellen ovan ger hela detta spektrum, och de kritiker som varit med i denna debatt väljer var och en sin väg. Man skulle nästan vilja önska det omöjliga: en syntes av alla förslag till metoder för att nå en fullständig undersökning av en dikt. Denna min önskan har ju också på sätt och vis uppfyllts beträffande *en* dikt – Baudelaires Les chats. Vad man än må tänka om de olika analysernas och metodförslagens resultat, så har debatten ändå belyst *en* dikt ur de flesta tänkbara aspekter. Vad världen inte vet om Les chats i dag, är knappast värt att veta! Men debatten har också åskådliggjort möjligheter och svagheter som ryms i olika metodiska perspektiv. Låt mig därför i fortsättningen av min avhandling söka sammanfatta och i viss mån värdera RJ:s metod så som jag själv uppfattar den. Jag ställer härvid först två frågor:

Hur långt räcker RJ:s strukturalistiska metod?
Har vi någon användning för detta slags analys?

VII. Metodens räckvidd

I samband med Riffaterres kritik diskuterades huruvida strukturalistisk lingvistik är användbar för analys av poesi. Om vi nu ser till RJ:s hela metod så som jag har uppfattat och beskrivit den och ställer frågan: Har vi någon användning för detta slags analys? inställer sig invändningar av både praktisk och vetenskaplig natur.

Ur rent praktisk synvinkel verkar RJ:s analyser svåra att genomföra. De abstrakta resonemangen och geometriska tänkesätten ter sig ofta avskräckande och svårforcerade för en humanist. Om man till detta lägger det sätt på vilket analyserna är utförda, stärks misströstan inför metodens allmänna giltighet och användbarhet. Är det kanske så att bara RJ själv kan utföra dessa analyser, att han besitter en kombination av lingvistisk kunskap och litterär förmåga som är unik? Man kan vidare ställa sig frågan om den tid det tar att genomföra – och läsa – en analys av detta slag är rimlig i förhållande till utbytet. Tolkningen av en svårförståelig dikt kan behöva stödjas av en noggrann språklig tydning, men enkla, lättförståeliga dikter? De invändningar som riktats mot metoden som sådan kanske också bör hållas i minnet. I praktiken visar det sig svårt att enbart hålla sig till en analys av texten – både författarsynpunkter och läsarreaktioner nästlar sig in. Vidare inställer sig frågan om det verkligen går att nå en helt objektiv metod vid analys av ett diktverk. RJ talar för övrigt själv om vetenskapliga approximationer. Kritik kan kanske också till en del riktas mot de resonemang som förs i analyserna. Det binära tänkesättet medför ibland en viss styvhet i resonemangen som kan ge ett mekaniskt intryck. Att verben gör en dikt dynamisk och substantiven gör den statisk kan t. ex. kanske inte ses som en generell regel.[1] Ytterligare en fråga man kan ställa sig är följande: Hur får man med alla tänkbara ekvivalensrelationer?

Vad är då vetenskapligt acceptabelt respektive svårt att acceptera? Posner diskuterar detta i sin artikel.[2] Analysen är inte empirisk, säger han, i den betydelsen att den börjar med de minsta enheterna som ljud, stavelser och ord och sedan övergår till komplexa textelement på högre undersökningsnivåer. Tvärtom gäller frågan från början diktens totalorganisation, dess helhetsindelning. Analysen utgår alltså från horisontella ekvivalensrelationer som omfattar hela texten och har största möjliga textsekvens som referens. Med hjälp av superstrukturer som rim och syntax formuleras hypoteser över diktens

indelning. Dessa hypoteser bestämmer gången i detaljundersökningarna, ty de länkar blicken hela tiden på gemensamheter och skillnader i de större segmenten. Hypoteserna tjänar alltså framför allt heuristiska ändamål, menar Posner: de belastar inte analysen med fastlagda preliminära avgöranden utan prövas ständigt genom den empiriska undersökningen. Alltså kan enligt Posner varje hypotes om totalorganisationen vederläggas genom anhopning av motsatta iakttagelser på andra undersökningsnivåer.[3] Vidare ställs i analysen samtidigt upp många konkurrerande hypoteser vilkas prestationsförmåga ständigt jämförs i den framväxande analysen av textstrukturen. RJ *prövar alltså hypoteserna* och arbetar vidare om de första inte visar sig fruktbara. Satserna om diktens helhetsindelning blir på så sätt enligt Posner till länkar i analysen. De motiverar övergången från en undersökningsnivå till nästa.

Genom detta sökande efter empiriskt material för den mest adekvata indelningen av dikten blir instrumenten för bestämningen av minsta textsegment allt precisare, påpekar Posner vidare. Den strukturella analysen tar på så sätt fram de textelement som är estetiskt nödvändiga. Den visar inte på mångtydiga bilder, utan strukturbegreppet tillåter snarare en adekvat och precis beskrivning av iakttagelserna.

För analys av finstrukturen är den strukturalistiska metoden alltså mycket användbar, enligt Posner. Beträffande syntesen av iakttagelserna är han däremot mera tveksam. Den som vill framställa en syntes ur analysresultatet klarar sig inte utan *värderingar*, understryker han och ger som exempel RJ:s syn på den fjärde uppdelningen av Les chats som den mest värdefulla. Att utforska en dikts helhetsindelning utifrån fördelning av ekvivalensklasser är ett statiskt förfarande, menar Posner, och blir utan grund så länge inte relevansen i varje enskilt ekvivalensförhållande är fastställd. Bara viktiga ekvivalensförhållanden bör iakttas vid textens indelning, menar han. Det krävs alltså en exakt värderingsprocedur för ekvivalensrelationer. Vissa ekvivalensklasser kan ju ha ett större inflytande på textens indelning än andra. Värderingsproceduren skulle förutsätta a) isolering av mängden möjliga ekvivalenskriterier samt b) värderingskriterier som bestämmer den relativa vikten av analysaspekterna, generellt för alla läsare. Den skulle då vara möjlig att avläsa på en måttskala. Värderingskriterierna skulle kunna bestämmas normativt genom avvägningar i estetisk plausibilitet eller empiriskt genom läsarreaktioner. Det går emellertid ej att säga idag hur långt detta är möjligt, menar Posner – ett uttalande i vilket jag instämmer. Slutomdömet visar dock hans stora uppskattning av RJ:s metod, trots de brister han påpekat. Den estetiska koden går visserligen utanför en sådan distanserad beskrivning av texten och summering av textkännetecken, men RJ:s analys är universellt användbar vad beträffar tider, riktningar och genrer, eftersom den klarar sig utan »poetologiska postulat och receptionsteoretiska förutsättningar», slutar Posner.

Andra liknande synpunkter kan kanske också anföras och diskuteras. RJ

koncentrerar sig i sina analyser på vad som kännetecknar poesin som särskild uttrycksform. Utifrån sin strukturalistiska aspekt söker han utröna vilka relationer som är unika för poesin och finner då som vi sett ekvivalensrelationen överförd på sekvensaxeln. En fara med RJ:s metod kan tyckas vara att hans hypotes blir självuppfyllande. Resonemanget kan lätt bli följande: eftersom detta är en dikt och eftersom dikter innehåller ekvivalensrelationer på sekvensaxeln, måste den här dikten innehålla sådana relationer. Man skulle då enligt mångas sätt att se riskera att hitta likheter i texten som ej är signifikanta, som ej är unika för poesin, och man menar då med signifikanta sådana för poesin slående likheter som assonans, allitteration och rim, vilka ej är utmärkande för normalt talspråk. Men RJ:s analys av dikten som en helhet visar enligt min uppfattning att han inte enbart söker sådana signifikanta likheter i poesin. Han visar ju överallt i sina analyser på likheter som ej hör till de traditionellt signifikanta – vi kan som tydligt exempel här bara nämna de grammatiska likheter han finner vid analysen av Brechts dikt. Det tycks alltså snarare vara *likheter av alla slag på diktens alla plan* som skapar en helhet och som ger oss vår upplevelse av dikt enligt hans sätt att se. Det blir därför snarare utgångspunkten – ekvivalensrelationen – som är den centrala och vetenskapligt känsliga punkten i hans metod. Min redogörelse i det föregående kapitlet tyder också på detta. Diskussionerna mellan RJ och hans kritiker leder ofta fram till frågor om ekvivalensprincipen, i ett par fall till ännu olösta fragor. Lat oss därför dröja en stund vid utgångspunkten för analyserna.

Vad går RJ:s strukturalistiska metod ur på? En tillbakablick visar enligt min mening två tydliga syften:

1. RJ gör en tydning av diktens språk och vill då ta fram de relationer eller strukturer i språket som är »poetiska», dvs. funktionella i en dikt, vilka gör att vi uppfattar texten som ett stycke poesi, och vilka bygger upp den till en helhet och ett »poetiskt tecken».[4]

2. Han påvisar en *allmängiltig* poetisk struktur, nämligen parallellismen, och demonstrerar den i dikter av olika slag. Denna poetiska struktur vill han beskriva i överensstämmelse med allmänna språkliga lagar och definierar den därför i språkligt strukturella termer.[5]

Hur stämmer nu detta påstående om den jakobsonska analysens båda syften med ett allmänt strukturalistiskt-lingvistiskt analysperspektiv? Vi har redan snuddat vid ett allmänt perspektiv helt kort tidigare i avhandlingen.[6] Bertil Malmberg ger emellertid i sin Teckenlära en beskrivning av detta lingvistiska problem överfört till semiotiken, vilket blir i dubbelt avseende relevant i detta sammanhang. Malmberg beskriver hur semiotiken

> ställer som sin uppgift att upptäcka och undersöka systemen bakom kulturprocesserna, dvs. att påvisa dessa processers immanenta struktur. [...] Här uppkommer nu inom semiotiken, precis som det har skett tidigare inom den hittillsvarande lingvistiken,

problemet, om detta system är ett resultat av beskrivningsmodellens applicering på materialet eller om det är något, som finns i detta och som det är analysens uppgift att upptäcka. En lingvist känner igen diskussionen. Claude Lévi-Strauss har talat om att avslöja människoandens dolda drivfjädrar.[7]

Malmberg tar själv inte ställning till frågan om det strukturella systemets existenssätt. I stället tillfogar han Umberto Ecos syn på den strukturella beskrivningen som

en *modell*, som gör det möjligt att betrakta olika fenomen ur samma synpunkt, dvs. en *kalkyl*, som skall kunna reduceras till få enkla regler [...] Struktur blir, i semiotik som i lingvistik, ett konstgrepp, som gör det möjligt att tala om skilda ting med en enhetlig terminologi.[8]

På detta sätt behöver man inte ställa frågan om strukturens existenssätt, menar Malmberg. Det är säkerligen klokt att söka undvika ett ontologiskt resonemang. Men då syftet och meningen med RJ:s strukturalistiska diktanalys så ofta har diskuterats, vill jag inte enbart se analysen som en modell och därmed lämna frågan om dess existentiella grund helt öppen utan att ens göra ett försök att förstå den.

RJ:s analys ger egentligen ingen lösning på det problem om strukturen och dess existenssätt som Malmberg nämner. Tvärtom verkar hans analys snarare konkretisera problemet. Den struktur i dikten som RJ analyserar fram kan nämligen tänkas existera utifrån båda perspektiven, om man ser till de syften jag nyss skisserade. I hela avhandlingen har jag sökt påvisa hur RJ inriktar sig på texten, hur han analyserar den enskilda diktens material för att nå vad som är poetiskt funktionellt i dess språk. Detta stämmer med tanken att strukturen finns i materialet och att analysens uppgift är att upptäcka den.

Men å andra sidan har jag också i hela avhandlingen velat visa hur RJ i analysen söker och demonstrerar parallellismer som särskilt markanta och effektiva poetiska strukturer, skapade medvetet eller omedvetet av författaren och upplevda medvetet eller omedvetet av läsaren. Dessa parallellismer är konkreta förverkliganden av RJ:s poetiska princip om ekvivalensen som förs över på kombinationsaxeln. Man kan med andra ord säga att strukturen på det sättet blir resultatet av beskrivningsmodellens applicering på materialet.

Båda synsätten är alltså möjliga att lägga på RJ:s metod, vilket lämnar den ontologiska frågan – var strukturen egentligen »befinner sig» – olöst. Den anförda diskussionen får emellertid ett visst värde som utgångspunkt för en beskrivning av min syn på grunden till RJ:s analys. Det är framför allt det senare synsättet som är intressant utifrån det perspektiv jag anlagt på analysen. Vi måste när det gäller hans metod räkna med ekvivalensprincipen som en utgångspunkt. Det är i det sammanhanget viktigt att påpeka att det då inte är fråga om en utifrån pålagd modell eller mall, utan en inifrån verkande kraft. Människans inre, vår nedärvda språkliga förmåga, bidrar med instru-

mentet och parallellism, den konkreta, för poesin funktionella språkstrukturen, beskrivs och definieras i termer som betecknar språkliga lagar. Strukturen blir med andra ord beroende av lagarna för vår språkliga förmåga.

Diskussionen kring en funktionell poetisk struktur måste under sådana förhållanden ta hänsyn till vår förmåga att skapa och förstå språk. Denna förmåga är emellertid ännu till stor del outforskad. Men det är troligt att den som själslig aktivitet följer vissa lagar eller mönster vilka har biologisk – neurologisk eller genetisk – grund. Det finns en parallell till detta synsätt i RJ:s fonologiska forskning. Där söker han ju visa att den binära oppositionen är det instrument vi använder för att uppfatta de distinktiva dragens funktion som betydelseskiljande enheter. Att sedan RJ anser den binära oppositionen vara inbyggd i både språkliga strukturer och i det mänskliga sinnet har också påpekats i det sammanhanget.[9]

Analysen, liksom naturligtvis också skapandet, av det litterära verkets språkliga struktur – relationerna och helheten – skulle då enligt mitt resonemang ytterst vara beroende av de lagar vi som biologiska varelser står under. Om detta är sant, vore det rimligt att anse en sådan analys – i stort om än ej i detaljerna – objektiv i meningen intersubjektiv eller allmänmänsklig.

Som redogörelsen i det tidigare kapitlet visade, är kritikerna av metoden inte omedvetna om dualismen i RJ:s synsätt. De flesta bedömer analysen utifrån strukturalistiska utgangspunkter, påpekade jag då. De uppfattar att han söker strukturen i texten. De uppfattar också att analysen i grunden har en språklig karaktär med ekvivalensprincipen som redskapet bakom den konkreta strukturen. Men alla accepterar inte ekvivalensprincipen som utgångspunkt, ty metoden blir då enligt dem deduktiv och den grundläggande ekvivalensrelationen är som mönster ej vetenskapligt bevisad. De ser den inte som en inifrån styrande lag utan snarare som en av RJ påhittad modell eller mall. Detta blir naturligtvis en allvarlig invändning också mot det förslag att se analysen som intersubjektiv och allmänmänsklig som jag tar upp längre fram i kapitlet.

Om metoden är deduktiv eller induktiv kan emellertid diskuteras. Vi har redan många gånger nämnt att RJ söker en poetisk struktur som grundar sig på en princip, vilken är specifik för det poetiska språket. Denna princip ligger hela tiden under hans resonemang, vilket alltså har medfört att hans analys har anklagats för att vara deduktiv. Kritiken har naturligtvis på sätt och vis rätt i detta. RJ *utgår* från ekvivalenstanken, hans analyser och belägg går tillbaka på den. Tillvägagångssättet beror på att RJ arbetar med en hypotes vars bärkraft han vill pröva i olika sammanhang. Men denna hypotes har inte uppstått ur tomma intet. Utifrån empiriska undersökningar av diktens språk och perceptionella undersökningar av typ »horrible Harry» har RJ funnit, att parallellism är ett tänkbart kriterium på poetisk funktion hos språket och är den struktur som ger upplevelse av symmetri och harmoni, av att »det passar

bättre». Detta tycks mig snarare visa på ett från början induktivt förfaringssätt med undersökning av empiriskt material som grund för hypotesen om en specifik språklig mekanism bakom den funktionella strukturen, dvs. »ekvivalens överförd på kombinationsaxeln». Först därefter blir metoden deduktiv, då hållbarheten i denna hypotes prövas på olika dikter. Dessutom är kanske hypotesen rentav sann, nämligen om ekvivalensrelationen med tiden visar sig vara relevant, om det finns någon grund för den, någon möjlighet att förklara dess existens. Ett sådant bevis på riktigheten av RJ:s hypotes skulle naturligtvis inte bara lugna metodens kritiker utan även bestyrka många resonemang i min avhandling.

En sådan grund skulle eventuellt kunna sökas i människans biologiska struktur. I en recension av Questions de poétique diskuteras den moderna lingvistikens roll för alla vetenskaper:

> Jakobson va plus loin: il pense que les enseignements de la linguistique peuvent servir les sciences naturelles et notamment la biologie.[10]

Lingvistikens centrala roll som sammanbindande länk mellan humanvetenskaper och naturvetenskaper har ofta påpekats.[11] Men det intressanta här för vår del gäller sambandet mellan språket och biologin.[12] Kan det finnas något samband mellan språkets struktur och vår mänskliga uppbyggnad, och i så fall vilken?

RJ har diskuterat den frågan i kapitlet Linguistics and Natural Sciences i Main Trends in the Science of Language.[13] Han hävdar där att det finns ett tydligt samband mellan den språkliga och den genetiska koden. Sambandet är rent strukturellt. Den sena forskningen har visat på en tydlig analogi mellan nukleinkoden DNA och språkliga meddelanden, menar han, och påpekar att genetikerna Crick och Yanofsky redogör för »the four-letter language embodied in molecules of nucleic acid» och hävdar att all genetisk information finns i molekylära kodmeddelanden, som kan liknas vid lineära sekvenser av ord. Varje »ord» innefattar tre bokstäver av kodens alfabet, alfabetet består av fyra bokstäver och lexikonet slutligen omfattar 64 olika ord eller »triplets» som de kallas eftersom vart och ett har tre bokstäver. Den franske biologen Jacob beskriver detta nukleinalfabet ytterligare, påpekar RJ. Ärftligheten bestäms av ett kemiskt meddelande som är inskrivet längs kromosomerna. Det förvånande är, enligt Jacob, att den genetiska särarten är skriven, inte med vad som motsvarar kinesiska ideogram, utan med ett »alfabet» som i franska eller hellre Morse. Meddelandets betydelse kommer från kombinationen av tecken till ord och från arrangemanget av ord till meningar.

RJ jämför sedan den genetiska kodens tecken direkt med fonem. Han konstaterar att bland alla informationsbärande system är den genetiska koden och den verbala koden de enda som är baserade på komponenter vilka i sig

själva är utan inneboende mening men som tjänar till att konstituera de minsta meningsfulla enheterna.[14] Han citerar därefter Jacob:

"In both cases it is a question of units which are by themselves absolutely devoid of meaning, but which when arranged in certain ways, take on a meaning which may be that of words in the language, or meaning from the biological point of view – that is an expression of functions which are contained, 'written', along the chemical, genetic message."[15]

Strukturlikheten mellan de två systemen går längre, påpekar RJ. Det finns en analogi mellan de binära oppositionerna i fonemens distinktiva drag och de binära oppositioner som ligger under nukleinkodens fyra »bokstäver»: A, T, G och C.[16] Han ser där en storleksrelation som ställer pyramidinerna T och C mot de större purinerna G och A. Å andra sidan motsvarar de två pyramidinerna T och C och de två purinerna G och A varandra genom en relation av »reflexive congruence», då bokstäverna inom respektive par visar samma mönster av givare och mottagare (»donor and recipient»). Resonemanget om dessa relationer påminner f. ö. om RJ:s syn på diktens olika uppdelningar som grundar sig på binära korrespondenser respektive binära oppositioner mellan strofer.

Andra strukturlikheter mellan de två systemen nämns också, som t. ex. den hierarkiska uppbyggnaden, vilken är en fundamental princip både i språket och den genetiska koden.

Hur skall man nu tolka alla dessa likheter mellan den genetiska koden, vilken tycks vara väsentligen densamma i alla organismer, och den arkitektoniska modell, som ligger under den verbala koden i alla mänskliga språk, frågar RJ. Det svar han ger tycks gå ut på att båda är kommunikationssystem, som för över fundamentala förråd av information från den tidigare generationen till den senare. Den molekylära ärftligheten och det verbala arvegodset är en nödvändig förutsättning för kulturell tradition. En för vårt resonemang viktig fråga berörs i detta sammanhang:

Eftersom nu »ärftligheten i sig själv i grund och botten är en form av kommunikation» [...], och eftersom det universella arkitektoniska mönstret för den verbala koden otvivelaktigt är ett molekylärt anlag hos varje *homo sapiens*, skulle man kunna våga ställa den legitima frågan om den isomorfism som uppvisas av dessa två olika koder, den genetiska och den verbala, beror på ett blott sammanträffande beroende på gemensamma behov, eller om kanske grunden till de uppenbara språkliga mönstren som lagts ovanpå den molekylära kommunikationen har modellerats direkt på dess strukturella principer.[17]

Frågan är inte unik när det gäller diskussion om det mänskliga medvetandet. Liknande resonemang förs bl. a. av G. Ungar kring minnet och nervkoden.[18] Han diskuterar i sina arbeten The Molecular Code of Memory I och II nervkodens möjligheter att vara baserad på en molekylär princip på samma sätt som den genetiska koden. Hela systemet av nervbanor, den »strukturella

koden», är färdigutbildad före födelsen, påpekar han. Den är alltså medfödd och därför helt beroende av den genetiska koden. Om nu också det universella mönstret för den verbala koden är medfött, vilket numera många anser – den är »ett molekylärt anlag» enligt RJ i citatet ovan – och därför beroende av den genetiska koden,[19] och om dessutom strukturen i denna verbala kod bevisligen tycks vara analog med den genetiska kodens struktur på många punkter, kan detta kanske ses som ett visst stöd för den senare tanken i RJ-citatet ovan. Beror kanske likheten mellan den genetiska och den språkliga koden på att de språkliga mönstren har modellerats direkt på den molekylära kodens strukturella principer?[20] RJ:s analys av en dikts uppbyggnad och komposition med utgångspunkt i språkets struktur skulle då få en direkt biologisk grund och kunna sägas vara objektiv. Med objektiv menar jag då här den grad av objektivitet som kan nås i detta sammanhang, nämligen allmänmänskligheten, intersubjektivitet.

Likaså skulle detta kunna vara en förklaring på de begrepp, termer eller »instrument» RJ använder i analyserna. Han resonerar ovan[21] om »binära oppositioner», ett uttryck som ofta också förekommer i hans analyser. Denna opposition, som bl.a. kan beskrivas som närvaro respektive frånvaro av en företeelse – t.ex. nasalering: frånvaro av nasalering[22] – anger utifrån Per-Olov Löwdins perspektiv det enklaste minneselementets form, vilket f.ö. svarar mot minneselement av typen 0 eller 1 i en modern dator: »Detta synes vara det minneselement naturen använder vid såväl nedärvd som inlärd information.»[23] Den förhoppning som Malmberg hyser om ett svar från forskningen på frågan om den binära kodens existens som perceptionellt mönster i språklig kommunikation[24] har kanske t.o.m. infriats här.

Skulle man inte utifrån en sådan biologisk grund också kunna fråga sig: Kan också det estetiskt-språkliga mönster som ekvivalensprincipen medför hänföras till den molekylära koden, har kanske också det modellerats direkt på den molekylära koden? Vi fick ju i RJ:s resonemang ovan veta att både den språkliga och den molekylära koden är kommunikationssystem, de för över information. RJ finner vidare här, liksom i ett annat sammanhang, slående likheter mellan de båda kodernas struktur liksom mellan överföringen av genetisk information och förverkligandet av en språklig kommunikation.[25] I båda fallen sker denna överföring av information genom kombinationen av tecken som saknar egen betydelse till större enheter som *har* betydelse (ord, »linеära sekvenser»). Betydelsen åstadkoms alltså genom närhet mellan delarna, kontiguitet. Närhetsrelationen har med andra ord betydelsefunktion.

I det poetiska språket finns emellertid, som vi sett, ytterligare en kombinationsmöjlighet: »similarity superimposed on contiguity», likhet lagd på närhet, dvs. ekvivalensrelationen lagras på kontiguiteten. Jag har tidigare sagt att denna ekvivalensrelation har en poetisk funktion, men man skulle också kunna säga en *estetisk* funktion, då den via språket åstadkommer en upple-

velse av balans, symmetri, harmoni, kort sagt av någonting behagligt. Denna estetiska information som det poetiska språket förmedlar genom att likhet läggs på närhet – har kanske också den en strukturell motsvarighet i den molekylära koden? Om så vore fallet, skulle vi i den molekylära koden finna modellen för den struktur som ger upplevelse av symmetri och harmoni, balans och behag i poesins språk.

En sådan »utvidgad» syn på de två kodernas strukturella likheter skulle alltså innebära att det i den molekylära koden finns, utom de kontiguitetsrelationer som RJ beskrivit ovan, också ekvivalensrelationer som i det poetiska språket. Detta skulle vidare i så fall innebära att en struktur i form av parallellism i den genetiska koden skulle kunna stå som modell för parallellismen i diktens språk, vilket skulle göra denna till en genetiskt betingad företeelse. Detta förhållande skulle i så fall kunna vara en grund för språkets poetiska funktion och en avgörande faktor för vår upplevelse av det poetiska språkbruket. Det skulle kanske t.o.m. kunna vara denna faktor som gör att ett meddelande som når oss i poetisk form gör ett starkare intryck på oss än samma meddelande förmedlat på vanlig sakprosa.

Resonemanget ovan är naturligtvis helt hypotetiskt och i hög grad spekulativt från min sida. Det varningens ord Eco riktar mot dem som vill betrakta strukturer som stabila och »objektiva», känns träffande även för mig:

> I viss mening förefaller det nästan omöjligt att be undersökaren gå på jakt efter återkommande strukturer och tvinga honom att *aldrig*, inte ens för ett ögonblick, tro på den operativa fiktion han valt. Även om han startar med all tänkbar empirism, kommer han i bästa fall fram övertygad om att ha bragt i dagen någon återkommande struktur hos det mänskliga förnuftet.[26]

Men perspektivet är fascinerande och det skulle onekligen vara intressant, om man utifrån detta synsätt kunde få kunskap om den djupaste orsaken till den effekt som det poetiska språket har på oss, det poetiska språkets »trollmakt». Det skulle emellertid krävas ett oerhört arbete från biologer, neurologer, genetiker och lingvister för att få en »enkel bekräftelse» på en sådan hypotes. Vi får kanske låta oss nöja med vetskapen om *att* vi upplever harmoni och trollmakt i poesins språk utan att veta *varför*. Vetenskapligt sett räcker det emellertid inte med att konstatera ett visst fenomens existens, vilket vi bl.a. sett i diskussionerna kring RJ:s metod. Man måste också söka förklara, så långt möjligt, hur och varför. Skulle emellertid i en framtid det redan iakttagna strukturella sambandet mellan DNA-kod och språklig kod ses utvidgat och fördjupat i denna riktning, vore detta en bekräftelse på riktigheten i RJ:s hypotes om ekvivalensprincipens avgörande roll i det poetiska språket. Likaså skulle hans deduktiva förfaringssätt få ett senkommet rättfärdigande.[27]

Andra metodiska invändningar skulle också starkare kunna bemötas om

hypotesen om ett samband mellan ekvivalensrelationen i språket och en liknande relation i den molekylära koden kunde bevisas. Om nämligen en undersökning av diktens uppbyggnad enligt språkliga-biologiska principer skulle göra analysen objektiv eller snarare intersubjektiv, skulle den också visa, hur dikten kan uppfattas av *alla* och metodens stora räckvidd bekräftas. Per-Olov Löwdin uttrycker detta analogt i sin artikel om människan och hennes psyke i den moderna kvantteorins världsbild:

> universum uppfattas [...] på samma sätt av alla iakttagare på grund av att de har likartad biologisk byggnad – samma typ av sinnesorgan, nervsystem och medvetandecentra.[28]

Man kan ibland i RJ:s analyser se hänsyftningar på »läsaren», vilket tidigare kritiserats. Men detta sker alltid just i betydelsen »alla läsare», utan tanke på några speciella läsares reaktioner. Tanken att hänsyn till läsarna är nödvändig, även i RJ:s kommunikationsmodell med koncentrationen lagd på texten, kan få stöd i Löwdins beskrivning av kvantteorins mätningar av verkligheten:

> Inga mätningar kan utföras utan att en observatör är närvarande och denne kan sedan inte avskiljas från själva experimentet. I den moderna kvantteorin kommer således observatören – människan – åter i centrum och man får en märklig syntes av modern fysik och klassisk filosofi.
>
> I modern kvantteori är universum således åter en projektion på observatörens medvetande via sinnesorganen och man kan naturligtvis fråga sig hur man med denna subjektiva utgångsuppfattning kan nå fram till sådana begrepp som »fysikalisk realitet» och vetenskaplig objektivitet.
>
> I själva verket utgår man tyst ifrån antagandet att det existerar ett yttre universum, vars egenskaper man dock kan beskriva endast genom en växelverkan med våra sinnen. Det faktum att ett mycket stort antal fysikaliska observatörer upplever dessa projektioner på ett likartat sätt tolkar man sedan som beroende på två omständigheter:
>
> a) bortsett från observatörerna själva, är det yttre universum ett och detsamma för alla observatörer och
>
> b) universum uppfattas sedan på samma sätt av alla iakttagare på grund av att de har likartad biologisk byggnad – samma typ av sinnesorgan, nervsystem och medvetandecentra.
>
> En »objektiv fysikalisk realitet» motsvarar således den samlade sinneserfarenheten hos ett stort antal mer eller mindre samtidigt levande fysikaliska observatörer, varvid man förutsätter att dessa kan meddela sig med varandra genom skrivna och talade språk.[29]

Om man i ovanstående resonemang ersätter ordet »universum» med »dikttexten» och »fysikaliska observatörer» med »läsare», framgår det att läsarna i hög grad ingår i en sådan metod – och bör göra det.[30] En tydning av detta slag borde alltså intuitivt kunna utföras av alla. Resultatet av tydningen borde också bli ungefär detsamma för alla – i utskrivet skick dock bara möjligt för dem som besitter lingvistisk kunskap och litterär känsla, är kanske bäst att tillägga. Denna för alla gemensamma tydning skulle sedan kunna bilda utgångspunkt för tolkning och fortsatt analys av olika slag. En utopisk tanke

vore då, att vi nått en »objektiv» metod. Utopisk ja, därför att det alltid ändå är *en* person som utför tydningen, vilket trots allt kan riskera att ge en subjektiv snedbelastning.

Men har vi då någon användning för en sådan analys i utfört skick? W. O. Hendricks är inne på liknande tankegångar, då han söker precisera lingvistens uppgift vid analysen av en dikt. Under professionella litteraturkritikers varierande tolkningar av en dikt ser han en invariant. Denna invariant skulle kunna hänföras till en implicit, intuitiv strukturell analys av texten. Detta hindrar emellertid inte lingvisten från att ändå kunna ge ett unikt bidrag till analysen av en dikt, påpekar Hendricks. Lingvistens uppgift bör nämligen vara att beskriva texten formellt, som ett system av relationer. Detta sker inte i litteraturkritikernas analyser, ty dessa ger snarare en beskrivning av verket som symboliskt för något annat:

> they conceptualize the relationships or oppositions, giving them verbal interpretative labels. If a group of critics have not 'misread' the work—if they have not imputed relationships not actually realized in the text—then they vary from each other in their labellings. The linguist's task, in the intellectual division of labour, would be to describe the text (formally) as a system of pure relationships.[31]

Det tycks mig sedan självklart att denna tydning av diktens relationer skulle kunna vara till hjälp vid tolkningar av svårförståeliga dikter och hindra felaktiga läsningar av texten.[32]

Hur långt räcker då RJ:s analys? Ovanstående resonemang betyder naturligtvis inte att alla människor skulle uppleva dikten exakt på samma sätt. Det är *diktexten* som skulle kunna *uppfattas* på samma sätt. Den *upplevelse* som denna text åstadkommer är däremot naturligtvis helt individuell och subjektiv. Löwdins beskrivning av språkets natur kan användas också för att illustrera detta:

> Karakteristiskt för varje språk är att det finns korrespondenser mellan »ord» och sinnesupplevelser, som i sin tur kan motsvara objekt, verksamheter, händelser etc. i omvärlden. Kunskaper i språk, dvs. kommunikationsteknik, får man genom inlärning. [...] Ett enkelt exempel är färgen »gul». För barnet är detta till början en korrelation mellan ett visst synintryck och ett hörselintryck och det blir senare en korrelation mellan två synintryck: dels färgen gul, dels det tryckta ordet »gul». Ber man en skolklass hämta några gula blommor, kommer alla barnen vanligtvis tillbaka med blommor av rätt färg, men man kan trots detta aldrig visa att två barn upplever kvaliteten och intensiteten hos synintrycket gul på samma sätt. Uppenbarligen kan vi genom språket överföra korrelationer mellan två olika sinnesintryck eller mellan två sinnesintryck av samma slag (eller minnen av tidigare sinnesintryck), men däremot inte egenskaperna hos enstaka sinnesupplevelser.
>
> Våra personliga upplevelser blir på detta sätt av två slag: dels direkta sinnesupplevelser, som inte kan förmedlas mellan olika individer, dels erfarenheten av korrelationer mellan dessa upplevelser vilka i systematiserat skick kan förmedlas mellan individerna med hjälp av språket. Det är självklart att denna klyvning av våra erfarenheter är av stor betydelse för förståelsen av vårt medvetande.[33]

Det förefaller mig vara denna klyvning RJ syftar på i sitt försvar för en språklig analys av poesi i Postscriptum:

> Medan forskare som M. Bierwisch, M. Bloomfield, Ju. Lotman och I. A. Richards, vilka förenar ett verkligt mästerskap i språkliga och litterära ting, har mottagit de första stegen mot en poesins grammatik med klarsynta överväganden, anstränger sig kritiker utan kontakt med strukturell språkanalys att övertyga oss om att de »strikta och noggranna metoder» som lingvisten söker införa i poetiken »aldrig skulle kunna göra reda för det subtila och ogripbara *je ne sais quoi* som man menar att poesin består av». Men detta *je ne sais quoi* förblir lika ogripbart i det vetenskapliga studiet av språk eller samhälle eller liv eller materiens mysterier. Det tjänar faktiskt ingenting till att med viktig min ställa detta *je ne sais quoi* mot vetenskapens oundvikliga approximationer.[34]

Det är ju språkets resurser som RJ utforskar. All den innebörd och betydelse som går att få fram ur språkets form – dess grammatik, ljud, komposition – söker han nå, samtidigt som han visar och exemplifierar den för poesin säregna strukturen, parallellismen. Däremot söker han ej återge de associationer dikttexten kan ge upphov till, ty de är personliga och ligger utanför språket. Denna strukturalistiskt-lingvistiska målsättning tycks mig vara rimlig, när man strävar efter att åstadkomma en så objektiv metod som möjligt. Men frågan är om detta räcker för litteraturforskaren.

Synen på det poetiska språket tycks delas av alla Pragstrukturalisterna, då de i det ser

> en av de funktionella språkliga formerna, som skiljer sig från de övriga genom att det utnyttjar de språkliga medlen som *estetiskt självändamål*, alltså inte i kommunikativt syfte (min kurs.).[35]

Att parallellism är ett av de mest effektfulla estetiska medlen är en gammal kunskap. RJ:s bidrag är snarast att han visar hur denna parallellism – resultatet av den ekvivalensprincip vi hela tiden diskuterat – tycks vara genomförd på *alla* språkliga nivåer i en dikt. Han har därmed antytt vad det är som gör att vi tilltalas mer av det poetiska språkbruket än av det normala, vardagliga. Orsaken till parallellismens effekt är vi däremot ännu okunniga om. Det är som jag tidigare sagt svårt att bevisa att parallellismens verkan skulle ha en biologisk förklaringsgrund. Men mycket talar för detta, trots att många lingvister som Riffaterre och Posner har påpekat att kontexten, dvs. kontiguitetsrelationen, är viktigare även i poesin, då ekvivalensrelationen enligt dem bara »läggs» på denna. Kontakt med den neurologiska forskningen skulle kunna tillföra den humanistiska mycket i denna fraga. Man skulle kanske i detta sammanhang så småningom kunna komma fram till en humanistisk grundforskning.

Men naturligtvis är RJ:s metod bara »en bit på väg» till en fullständig diktanalys. RJ är själv väl medveten om detta. Det är snarare hans kritiker som inte vill inse att han med sin tydning av texten *bidrar* till analysen av en dikt,

inte ersätter andras tolkningar. F. ö. behöver inte RJ försvaras av mig eller andra – han är vida bättre sin egen försvarare som i Postscriptum, där följande ord får bilda avslutning på detta kapitel:

Trots att poetiken, som tolkar diktarens verk genom språkets prisma och som studerar den dominerande funktionen i poesin, definitionsmässigt representerar utgångspunkten i diktanalysen, är det självklart att diktens dokumentära, psykologiska, psykoanalytiska eller sociologiska värde förblir öppet för undersökning av specialister i ifrågavarande discipliner, men de måste i alla fall räkna med det faktum att dominanten överväger verkets andra funktioner och att alla de andra prismorna är underordnade det som hör till *poemets poetiska* uppbyggnad. Denna tautologi bevarar hela sin övertygande vältalighet.[36]

VIII. Slutperspektiv

Till slut vill jag gärna ge några personliga synpunkter på RJ:s poetik som en litteraturvetenskaplig metod.

Det som först lockade mig in på ämnet var möjligheten att i hans poetik skönja ett *system*. Teorierna om det poetiska språket hade bevisligen ett inbördes sammanhang. Analyserna av enskilda dikter, där teorierna omsatts i praktiken, ledde mig fram till synen på dikten som en helhet. Systemets lockelse avgjorde inte bara ämnesvalet för avhandlingen utan också dess disposition. Efter avslutad undersökning känns det nu starkt tillfredsställande att med Shakespeare kunna säga att det är »metod i galenskapen».

På samma sätt fascinerar mig den strävan efter objektivitet som ligger i RJ:s tankegångar. Har han kanske här påvisat en möjlighet att anpassa ett synsätt som är vanligt inom naturvetenskapen, med dess sökande efter det allmängiltiga och lagbundna, så att det går att applicera även på ett objekt inom en humanistisk vetenskap? Mitt intresse för RJ:s strävan i den riktningen kan tydligt spåras i avhandlingens resonemang och utformning.

På en punkt är jag också övertygad om att RJ har gjort en bestående insats. Om man i framtiden diskuterar poesi utan att först göra en noggrann analys av dess faktiska språkliga material, dvs. utan att först ta reda på vad dikten *faktiskt* säger och hur den *faktiskt* är uppbyggd, kommer den diskussionen att bli löslig och utan verklig substans. Man kommer inte förbi Roman Jakobson.

Men därmed har jag på sätt och vis redan angivit metodens eller modellens begränsningar. Även om RJ:s poetik på många sätt tillfredsställer min längtan efter systematik, objektivitet och saklighet i analysen av en dikt, tycks den mig sakna några för en litteraturvetenskaplig metod väsentliga ting just på grund av denna karaktär. Mina invändningar mot metoden får ses mot denna bakgrund.

Analysens vetenskapligt lagbundna perspektiv kan diskuteras ur litterär synvinkel. Dikt är konst, och ett för konstverket utmärkande drag är dess unika och specifika karaktär. Viktigt i en litterär analys måste då vara att ta fram det som gör just denna dikt till ett unikt fenomen. Lagbundna, för konsten generella drag, blir av mindre betydelse om analysen gäller dikten som ett unikt litterärt konstverk.

Då RJ, som vi tidigare diskuterat, klarlägger en allmängiltig poetisk struk-

tur i sin tydning av diktens språk och byggnad, syftar han inte främst till att nå det för den enskilda dikten litterärt specifika och unika. Det är detta som gör att många kritiker med viss rätt anser att diktverkets egenart inte betonas tillräckligt i analyserna.

Litterärt sett kan detta vara en avigsida med metoden. I primitivt språk och enkla litterära genrer kan det mesta av språklig struktur och tankeinnehåll fångas in av tillvägagångssättet, men i dikter av högt estetiskt värde kompliceras bilden av att många faktorer inte kan fogas in i mönstret. De redskap som används i analysen räcker inte alltid till för att ta fram de stora konstverkens avancerade tanke-, känslo- och viljeinnehåll, kort sagt deras specifika litterära kvaliteter.

Men detta innebär inte att RJ tillämpat sin metodik på fel material. Man får inte bortse ifrån att han med sin analys faktiskt ändå når mycket av det som är unikt i ett litterärt konstverk. Men det gäller snarare då dess formella kvaliteter, där form har den inom formalistisk och strukturalistisk teori speciella innebörden »estetisk kategori». Symbiosen av den enskilda diktens material – det stycke verklighet som diktaren behandlar och det språkstoff han bearbetar – och det allmängiltiga poetiska mönstret ger trots allt som konkret resultat en unik struktur. Man glömmer också lätt bort analysens mycket noggranna undersökning av diktverkets specifika uttryckssätt på grund av all diskussion om strukturer och parallellismer. I den undersökningen visar emellertid RJ på hur uttrycken ger innebörd genom sin form, dvs. utanför den referentiella betydelsen, och hur de därmed blir oersättliga i den enskilda dikten.

Problemet med att bedöma hans analys ligger kanske just i detta dubbla perspektiv: han vill i god strukturalistisk anda se den enskilda dikten inordnad i ett mönster skapat av en allmängiltig poetisk princip, men samtidigt också undersöka diktens specifika material och nå dess unika struktur. Det motstånd som metoden rönt från litteraturvetenskapligt håll mildras inte heller av denna förening av allmängiltigt och unikt. Kritikerna ser ofta hans analys bara som en demonstration av en allmän, lagbunden poetisk struktur, ett exempel på poetisk funktion, och protesterar då helt naturligt mot att han inte tar fram det för dikten unika. Att han samtidigt i diktens uttryckssätt visar på något som är specifikt för den enskilda dikten ses snarast enbart som en lingvistisk angelägenhet och kommer i skymundan i den litterära diskussionen.

Det värde som RJ har tillfört litteraturvetenskapen när det gäller analysen av komplicerade och unika diktverk skulle jag vilja karakterisera så, att han har skärpt vår blick för den formella sidan av poesins väsen – vad det är i formen som får oss att uppleva poesi och hur poesin får oss att uppleva innebörd i själva formen. Det förefaller mig som om han på så sätt har påbörjat en viktig grundforskning beträffande det poetiska sprakets natur.

Min syn på konstverket och lagbundenheten rubbas inte av denna karak-

teristik. Det går troligen inte att göra vetenskap av konst – i den meningen att man fångar in hela konstverket i allmängiltiga lagar av naturvetenskaplig karaktär – då de båda begreppen kan sägas delvis representera motsatta principer. Vetenskapen söker det allmängiltiga och lagbundna, medan det i varje konstverk finns någonting utöver detta, någonting unikt.

Ovanstående hindrar inte att man kan göra vetenskap *om* konst, nämligen om man söker fastslå vilka lagar som konstituerar vår upplevelse av den som konst. Det man kan nå på det sättet är *konstens form*, och det är framför allt detta som sysselsätter RJ. Men de specifika litterära kvaliteter som har att göra med den tanke, känsla eller vilja som uttrycks i konstnärlig form, med fantasin och kreativiteten, dem kommer han knappast åt på den strikt vetenskapliga väg han valt.

Det är här tolkningen kommer in. Jag tror inte att man kan helt nå den litterära kvaliteten utan en tolkning, utan en redogörelse för hur dikten upplevs. Den personliga upplevelsen, det »je ne sais quoi», som RJ säger sig inte nå och heller inte åsyftar med sin metod, är kanske en alltför viktig del i det som gör litteraturen till litteratur för att kunna uteslutas i en analys. Det potentiella estetiska värde som ligger i själva dikttexten måste kanske passera genom mottagarens upplevelse för att realiseras. Men någon sådan tolkning av dikten finns inte i RJ:s analyser. En tolkning av problematiken i Brechts motsatsfyllda maning till lojalitet mot partiet, eller den fråga om författarens partitillhörighet som den väcker, befattar sig inte RJ med i analysen av Wir sind sie. Vad han klarlägger är hur en paradox framstår ur själva dikten, att det i materialet föreligger en motsättning som kan fastställas även om man inte vet något om diktarens livsväg.[1] RJ strävar alltså efter en så grundlig analys som möjligt av hela materialets struktur, vilken skulle kunna utgöra bas för en möjligast objektiv tolkning. Som jag tidigare har sagt ser jag detta som en verkligt bestående insats. RJ undersöker vad som faktiskt står i texten. Han motverkar därigenom alltför subjektiva tolkningar – det blir inte vilken läsarupplevelse som helst som får relevans för tolkningen. Men tolkningen blir därför inte onödig. Den måste, förefaller det mig, ingå i en fullständig redogörelse för konstverkets litterära kvaliteter.

Som en fortsättning på detta resonemang kan vi se den i mina ögon allvarligaste invändningen mot RJ:s metod: den hjälper oss inte att estetiskt värdera vad som är bra eller dålig dikt. Det är meddelandets poetiska form han klarlägger, inte dess tanke-, känslo- eller viljeinnehåll. En enfaldig tanke kan emellertid uttryckas hur poetiskt fullödigt som helst, den förblir ändå enfaldig, och dikten blir en enfaldig dikt. Känsloupplevelsens djup står inte nödvändigtvis i direkt förhållande till konstfullheten i uttryckssättet. Alfr:d V:stl:nd skriver också poesi, och jag är inte säker på att RJ:s analysmetod kan förklara varför hans poesi är sämre än Hjalmar Gullbergs.

Å andra sidan: både tankar, känslor och viljeyttringar kan uttryckas mycket

bra på vanlig prosa. Men de når oss och påverkar oss ofta starkare om de uttrycks i poetisk form. Det är därför enligt min åsikt också viktigt att i en litterär analys få veta hur detta innehåll ges poetisk form och därmed får större effekt. Det är här RJ åstadkommer en stor och så gott som helt uttömmande insats.

Detta nyanserar också bilden något beträffande analysens förhållande till innehållet i dikten. Analysen är inte en formexercis med rent språkliga element. Diktens innehåll av tankar, känslor och vilja finns där, men bara som en del av materialet, medan analysens betoning och inriktning ligger på hur detta material i sin helhet struktureras.

Detta avspeglas inte minst i analysen av diktens semantik, dvs. tecknens betydelse. Eftersom RJ är inriktad på den allmänna principen för poesins form, intresserar han sig för strukturen på *alla* språkliga plan, varav det semantiska endast är ett. Den betydelsestruktur han där får fram ingår i diktens helhetsstruktur, vilken som »slutstation» skulle kunna utgöra grund för en eventuell tolkning. Något framgår detta i min redogörelse för den semantiska analysen av Les chats, där min egen »grundtolkning» om passionen bygger på den helhetsstruktur som RJ:s analys av dikten lett fram till.

Det förekommer alltså en semantisk tydning av dikten i hans analys, men trots detta har jag en känsla av att den semantiska sidan blir en smula styvmoderligt behandlad just på grund av system- och strukturtanken. Som litteraturforskare intresserar jag mig för diktens semantiska särprägel, och den skyms bort och får för litet uttrymme i RJ:s för alla språkliga plan jämlika och genomarbetade undersökning. För normalläsarens medvetande är f. ö. troligen den semantiska innebörden hos en dikt av väsentligt större omedelbar betydelse än de underliggande strukturerna, som han oftast endast vagt eller undermedvetet uppfattar. I en litterär analys vill jag också gärna få andra semantiska frågor belysta och exemplifierade. Hur utnyttjas t. ex. semantiska element för poetisk effekt utanför själva parallellismen, eller hur sker den semantiska processen, dvs. perceptionen av diktens betydelse? Det förekommer visserligen exempel på liknande semantiska redogörelser i RJ:s analyser, men man skulle kunna utvidga analysen betydligt på denna punkt, då det är av stort intresse inte minst för litteraturvetenskapen att utifrån exemplifieringen i enskilda dikter få större kännedom om sätten att uppleva och förstå poesi. Det går heller inte utanför en strukturalistisk målsättning att på detta sätt beskriva och analysera dikten – semantiken är ju en del av diktens material och man håller sig därför alltjämt inom textens ram.

En analys med större betoning på semantiken har beskrivits av Jan Mukařovský, RJ:s vän och medarbetare från Pragtiden. Mukařovský är den ende av cirkelns medlemmar som gjort en mer fullständig och sammanhängande framställning av en strukturalistisk metod. On Poetic Language[2] kan därför på ett sätt ses som en syntes, då många synpunkter som delades av med-

lemmarna finns där. Men Mukařovský ger framför allt sin personliga syn. Det han ägnar intresse är just den semantiska analysen. Han öppnar på så sätt nya vägar och vidgar till nytt sammanhang de perspektiv vi känner till från RJ:s teorier och analyser. Hans tankegångar om poesins semantik har därför hjälpt mig att ur strukturalistisk synvinkel se både begränsningar och fördelar med RJ:s sätt att analysera poesi.

Det råder alltså troligen inte någon större meningsskiljaktighet mellan Mukařovský och RJ. De snarare kompletterar varandra, och någon polemik dem emellan är mig inte bekant. Om Mukařovskýs viktigaste bidrag ligger på det semantiska planet, så har å andra sidan RJ givit sitt viktigaste och bestående bidrag genom att hävda det grammatiska planets betydelse för diktens struktur. Han når där på vissa punkter mycket långt i kopplingen mellan det grammatiska och det semantiska planet, som vi t. ex. såg i Shakespeare-analysen, där han visar hur ett »animé» som objekt – inte i dess vanliga roll som subjekt – antyder människan som ödets lekboll. Det är i det här sammanhanget viktigt att minnas att hans analyser på detta sätt ger möjlighet till fördjupad upplevelse av dikten. De tar fram sammanhang och pekar på innebörder som har direkt grund i diktens språk. Då hans analyser understryker dessa samband ger de kraft och djup åt en upplevelse som kanske skulle ha förbigåtts i en analys inriktad på enbart innehållet.

Skillnaden mellan RJ och Mukařovský semantiskt sett kan beskrivas utifrån helhetsanalysen av dikten. Båda analyserar diktens semantik men på olika vägar och med olika resultat. Medan RJ enbart tyder och blottlägger betydelsestrukturen, beskriver Mukařovský den utifrån den semantiska processen, hur diktens betydelse gradvis växer fram och hur läsarens förståelse uppstar. I förenklat skick ser hans resonemang ut ungefär så här:

När en läsare »dekoderar» dikten, spelar kontexten en mycket stor roll. Eftersom ordens betydelse då inte kan förankras i en speciell fysisk talsituation, blir den verklighet de hänför sig till enbart den språkliga kontexten, dvs. diktens helhetsbetydelse. Denna tanke leder till den viktiga skillnaden mellan statisk och dynamisk betydelse. Ordet i sig självt är en statisk enhet, då dess betydelse upplevs som omedelbart närvarande. Yttrandet däremot är dynamiskt, eftersom varje ord, då det inte längre står ensamt utan är infogat i ett sammanhang, förblir betydelsemässigt »öppet» tills yttrandet är fullständigt och avslutat. Den dynamiska enheten kan alltså ses som en gradvis förverkligad kontext. I samspelet mellan den statiska och den dynamiska betydelsen verkar dessa som två motsatta krafter men är samtidigt intimt sammanlänkade. Detta samspel, denna dialektiska antinomi, skulle kunna förklara hur den totala meningen i ett yttrande kan uppstå ur dess element.

På detta sätt undersöks i dikten först betydelsen i meningen, i den syntaktiska strukturen, eftersom den av alla upplevs som en betydelseenhet. En annan och större betydelseenhet utgörs av hela diktens kontext. Det är sedan

det inre sammanhanget mellan dessa båda mindre och större betydelseenheter som utgör bron mellan den språkliga analysen och textens semantiska helhetsstruktur.

En sådan analys kallar Mukařovský »kompositionell». Den leder, anser han, till bestämning av den konkreta »semantiska gesten» eller »semantiska intentionen», vilken är drivkraften bakom organiseringen av dikten till en dynamisk enhet.

RJ har ju också i sin teori om relationerna mellan del och helhet utvecklat tanken på sammanhanget mellan mindre och större enheter. Han beskriver där relationerna mellan del och helhet så, att en enhet är kontext för andra, mindre enheter, samtidigt som den har sin egen kontext i en större enhet. Men det är snarare en formell beskrivning av relationerna han ger, inte en förklaring till hur helhet i betydelsen skapas ur mindre enheter, eller hur kraften i denna helhet påverkar de enskilda elementens betydelse. Även i praktiken, i analyserna, är hans relationella syn påtaglig. Han analyserar diktens olika plan, ser elementen i relation till varandra, visar hur planen sammanförs, hur mindre enheter fogas in i större. Utan att vilja anklaga strukturalisten för att vara strukturalist får man dock ibland en känsla av att det är mönstret som är det viktiga, inte minst då betydelsen ses som en semantisk struktur.

Denna formalisering motsvaras hos Mukařovský av en förklaring av skeendet, en beskrivning av hur diktens betydelse växer fram. Han förklarar upplevelsen av diktens helhetsbetydelse, dess »gestaltkvalitet», i enlighet med Husserls sätt att beskriva upplevelsen av en melodi för att visa »den semantiska perceptionen av temporala objekt», hur vi uppfattar helheten i objekt som har utsträckning i tiden. Vi uppfattar enligt Husserl tonerna en och en längs en linje, en sekvensaxel om man så vill, men behåller samtidigt i minnet föregående toner. Denna retention kan då till sist tänkas samla minnet av alla toner längs en simultanaxel, som på så sätt ger oss en helhetsuppfattning av melodin. En analys där diktens helhetsbetydelse förklaras pa detta sätt utifrån diktens existerande språkliga material kan inte annat än ge ett positivt intryck på en litteraturforskare.

I detta sammanhang kan f. ö. nämnas att RJ också har gjort jämförelser mellan dikt och måleri för att visa hur det symmetriska systemet ser ut »i rummet». Kanske har dessa jämförelser bidragit till att skapa bilden av analysen som ett slags geometrisk mall som klar och färdig läggs pa poemet. Vi får emellertid inte bortse från att det är relationerna i ett föremal *med utsträckning i tiden* som undersöks. Dikten utspelas ju faktiskt inte i rummet utan i tiden, och det är kanske just detta som gör det möjligt att se dikten som ett levande system. RJ är naturligtvis inte omedveten om denna tidsaspekt och dess betydelse. Tvärtom skulle man kanske här kunna finna en förklaring till varför han föredrar den fjärde uppdelningen i Les chats-analy-

sen, vilken »later dikten framträda som ett öppet system, dynamiskt framåtskridande alltifrån början till slutet» framför sammanfogningen av de övriga uppdelningarnas ekvivalenssystem som gör dikten till »ett slutet system».

Något tillspetsat skulle jag alltså utifrån helhetssynen kunna beskriva den metodiska skillnaden på följande sätt: Mukařovský ser poemet som en semantisk helhet, en helhet utifran vår perception av dess betydelse. RJ ser poemet som en strukturell, relationell helhet, en helhet utifrån vår perception av dess struktur och uppbyggnad. Förklaringen till denna skillnad kan ligga i att RJ ju söker den poetiska funktionen, dvs. han vill se vilka på alla plan fungerande relationer som får oss att uppleva en text som poesi. Mukařovský däremot är mer inriktad pa det poetiska språkets semantik och vill ge praktiska förklaringar till hur vi upplever den totala betydelsen av dikten.

En viktig skillnad ligger ocksa i vad de två olika slagen av undersökning ytterst avser. Om de skisserade sambanden mellan språk och genetik har något av sanning i sig, skulle det snarast vara en biologisk process som utgör grunden för RJ:s analys av den poetiska funktionen. Mukařovský däremot tycks som grund för sin semantiska analys ha en speciell psykisk process. Han anser att den semantiska processen är nära kopplad till den psykiska. Det finns många likheter mellan de två. Så är t. ex. det mentala livet genomsyrat av semantiska element. Där finns ocksa en semantisk dynamik med bilder och medvetandeström som de två motsatta men intimt sammanlänkade krafterna. Att dikten har en helhetsbetydelse, en gestaltkvalitet, stämmer sedan med den modell för det mänskliga psyket som gestaltpsykologin ger, där yttre impulser arrangeras i individens medvetande i mönster som organiseras och hålls ihop av den underliggande »meningen». Sambandet mellan yttrandet och den bakomliggande psykiska processen ses i själva verket som relationen mellan två sammanlöpande och korrelerade semantiska serier. Skillnaden är bara den att språkets betydelse kan kommuniceras, medan den psykiska betydelsen saknar denna möjlighet till systematiskt uttryck. Svårigheten ligger med andra ord i hur den psykiska betydelsen skall kunna överföras till ett regelbundet språkligt teckensystem.

Detta är som jag ser det en mycket viktig fraga da det gäller förståelse av poesi. Det är därför intressant att se hur Mukařovský skisserar möjligheter att poetiskt utnyttja denna samstämmighet och samtidighet mellan den semantiska processen i språket och i sinnet. Intresset gäller både allusioner och bildliga uttryckssätt men framför allt direktöverföringen till språket av den mentala processens sätt att skapa betydelse. Den bakomliggande tanken hos Mukařovský är här att enheterna i det psykiska livet länkas samman genom association, inte som i språket, där lexikala enheter länkas samman syntaktisktlogiskt. Då man i poesin försöker göra språket till ett *direkt* uttryck för mentala processer, blir språkets normala logiska samband ersatta med en associativ samling av sprakliga betydelser. Tvärtemot logiska relationer, t. ex. i mate-

matiken, som strävar efter att bli oberoende av konkret betydelse, finns källan till associativa relationer just i ordens betydelser, vilka bestämmer associationerna steg för steg. Det krävs därför att man i dikten ser en mängd konkreta betydelser för att associationerna skall utvecklas helt och fullt. Då Mukařovský anser att man i diktanalysen bör undersöka ordens betydelse och de associationer som bygger på dem, är det snarast för att så direkt som möjligt se den psykiska processens förlopp, de olika faserna i de mentala processerna.

Det som markant skiljer de två at i analysen av diktens semantik är alltså tillvägagångssättet och utgångspunkten. Mukařovský går inifrån, från den psykiska processen, för att se hur den avspeglas i den språkliga semantiska processen. Han söker på direkt väg de litterära kvaliteter som finns i diktens tanke-, känslo- och viljeinnehåll. RJ däremot går från undersökning av det logiska språket för att nå det yttersta av semantisk information som de använda språkliga medlen kan ge. Han undersöker le signifiant och le signifié för varje språkligt plan. Detta ger en mycket grundlig tydning av diktens faktiska språk och ger möjlighet till att se en övergång från de rent formella planen till det semantiska, dvs. en sammanvävning av formellt och innehållsligt, vertikalt sett. Hans analys är alltså en saklig, logisk tydning av materialet. Men man kommer, som vi tidigare sagt, på denna väg inte alltid åt den psykiska betydelsen.

Det råder nog ingen tvekan om vilken av de två som går mest »litterärt» tillväga. Mukařovský arbetar ju hela tiden med vad vi kallar litterära kvaliteter, medan RJ:s metod kräver en fristående eller »överlagrad» tolkning för att nå dem. Om vi däremot har en önskan att lägga en vetenskaplig grund till en så allmängiltig uppfattning som möjligt av dikten, blir bedömningen en annan. Det är troligt att RJ:s tydning inskränker »tyckandet» och styr tolkningen till en viss allmängiltighet, vilket Mukařovskýs modell inte förefaller mig göra.

Då Mukařovský visar oss dessa möjligheter att i diktens språk nå den psykiska betydelsen, har detta sin grund i hans syn på det språkliga tecknet, le signe. Som jag ser det, skiljer sig hans uppfattning här från RJ:s. För RJ tycks selektionen av ett ord ur semantisk synvinkel vara ett val av ett tecken ur en grupp tecken med liknande betydelse. Det är snarast en inkodering han beskriver, dvs. hur författaren väljer ord ur grupper av synonymer. Mukařovský däremot ser en dekoderingsprocess, hur läsaren möter ett ord som kan ha många betydelser. Ordet får då snarare en homonymisk karaktär, och dess betydelse måste tolkas av läsaren. För Mukařovský blir därmed selektionen en mer komplicerad process, som han kallar poetisk beteckning (»poetic designation»). Den är inte ett val av ett »färdiggjort» tecken ur en grupp liknande, utan en medveten ansträngning att *skapa* ett tecken, att vid varje tillfälle ett ord används kombinera ett signifiant med ett signifié som

ger adekvat betydelse. Tecknet blir på så sätt dynamiskt, med flytande relationer mellan signifiant och signifié.

Man skulle kunna säga att vad Mukařovský med stöd hos andra strukturalister här söker åstadkomma är att anpassa det individuella, psykologiska tillståndet i poesin till språkets allmänna, sociala, »ideologiska» natur som kod. Men tecknet blir då inte som i vetenskapens språk adekvat ur en »ideologisk» synvinkel, dvs. ur kodens synvinkel, det språk som mottagare och avsändare har gemensamt. Det blir i stället *psykologiskt* adekvat, då poesins språk uttrycker det psykologiska tillståndet hos författaren, det unika i hans tankar. Detta medför i sin tur att läsaren av en dikt tvingas upptäcka, eller i varje fall söka, vad som förmått författaren att välja ett ord, eftersom den vanliga konventionella associationen mellan signifiant och signifié inte räcker.

RJ:s teckenbegrepp medger så vitt jag kan se inte lika lätt denna anpassning av det individuella tillståndet till den allmänna koden. Tanken på en ny sammanfogning av signifiant och signifié varje gång ett tecken används tycks mig heller inte lika betydelsefull i hans metod som ju söker det som allmänt kan uppfattas. RJ:s teckenbegrepp förefaller ha en fastare koppling mellan signifié och signifiant, vilket kan vara ett skäl till att hans metod av en del anses för statisk. Detta leder åter över till det resonemang om konstverket som jag tidigare förde. Jag sade där att vi i den litterära analysen gärna vill nå det unika, det som är konstitutivt för det enskilda konstverket. Det räcker inte då med att ge en »ren» tydning av vad språket säger. Vi måste också försöka beskriva hur vi med språkets hjälp kan komma åt den psykiska innebörden av dikten. Där ger inte »the ideological adequacy» någon hjälp – vi måste snarare försöka komma åt språkets »psychological adequacy». Det vore därför lämpligt med en komplettering av analysen på det semantiska planet utifrån Mukařovskýs syn på le signe. Vi skulle på så sätt få en mer dynamisk analys. Dynamiken ligger då i ansträngningen att skapa ett tecken. Betydelsen blir »en levande semantisk energi», inte bara en reflex av verkligheten.

Den dynamiska modell Mukařovský föreslår är mycket viktig litterärt sett. Vi får här, med en tydligare inriktning på analys av diktmaterialets semantiska sida, en möjlighet att nå de kontaktytor till den omgivande – psykiska och materiella – verklighet som RJ:s mer språkligt inriktade analys endast snuddar vid. Vi får känsla av och kännedom om författarens, läsarens och den sociala verklighetens närvaro i texten, trots att analysen enbart håller sig inom textens ram. Detta motverkar också det formalistiska drag som fortfarande är märkbart i RJ:s analys och framhäver den strukturalistiska helheten.

Diktens semiotiska karaktär innebär enligt Mukařovský att uppmärksamheten visserligen riktas på dess inre struktur men utan att man därför förlorar kontakten med omgivande fenomen. Det är alltså denna syn på diktverket som ett tecken, som möjliggör kontakten med omvärlden. Båda si-

dorna i tecknet hör var och en på sitt sätt samman med verkligheten. Ljudkomponenten, le signifiant, uppfattas av sinnesorganen och är på så sätt grundad i den aktuella verkligheten. Betydelsekomponenten däremot, le signifié, hänsyftar på den bakomliggande verkligheten. Det är med andra ord viktigt att behandla diktens semantiska aspekt för att komma at denna verklighet.

De krav som denna syn på dikten som en helhet ställer uppfylls på vissa områden fullständigt med en jakobsonsk analys. Ingen har som RJ beskrivit den inre strukturen på språkets alla plan. Då han emellertid i poesin i så hög grad riktar uppmärksamheten på le signifiant, kommer le signifié, betydelsen, i bakgrunden. Kontakten med »omgivande fenomen» som läsaren, författaren och den sociala verkligheten känns därför svagare och metoden kan upplevas som statisk.

Mukařovský gör dock här en viktig inskränkning: diktverket kan i sig självt bara antydningsvis uttrycka kontakt med fenomen från en omgivande verklighet. Man kan inte alltid i diktens text få otvetydiga belägg för samband med omvärlden. Här finns en anknytningspunkt till vår tidigare kritiska diskussion beträffande RJ:s analys. Det förekommer faktiskt både synpunkter om författaren Baudelaire och åsikter av läsaren Roman Jakobson i den – som vi utgick från – »rena» textanalysen av Les chats. Vi kan i den faktiskt se ansatser till den modell för strukturalistisk analys av *hela* det poetiska verket, som Mukařovský här beskriver.

I RJ:s metod finns också andra exempel på vad Mukařovský tar upp i sina semantiska resonemang. Metaforen ses ju även hos RJ som en association, vilket enligt Mukařovský är en psykiskt semantisk process. Men med anknytning till vad jag uttryckte i början av mitt resonemang om semantiken är det här en fråga om *tyngdpunkten.* Om man därför kompletterar RJ:s undersökning av språkets poetiska funktion med Mukařovskýs undersökning av den semantiska processen i det poetiska språket, anser jag att man skulle kunna åstadkomma en idealisk strukturalistisk analys, som också svarar mot litterära krav. Det skulle ge en analysmodell, som inom textens ram beskriver både diktens inre struktur och dess förankring i en omgivande verklighet.

Frågan är sedan om även en idealisk strukturalistisk analys fyller *alla* litterära krav. Det viktigaste bidrag strukturalismen har gett litteraturforskningen ligger, som jag ser det, i det synkroniska perspektiv som anläggs på dikten. Man utgår från verket, analyserar det så som det föreligger här och nu och närmar sig det inte utifrån. Detta är i mina ögon rätt och riktigt. Men det ligger naturligtvis en risk däri. Det ofta nödvändiga diakroniska perspektivet kan helt falla bort. Man behöver ett historiskt perspektiv, en inplacering av verket i tiden, för en riktig och full förståelse. Som litteraturhistoriker vill jag därför också ha ett diakroniskt perspektiv utan att det därför får dominera bilden. Men detta är återigen inte någonting som RJ har satt sig emot, då han ju alltid och överallt envist har understrukit att hans metod ger ett *bidrag* till

analysen av en dikt. Jag vill respektera detta och inte som många av hans kritiker diskutera metoden, som om RJ i den ville ge ett slutgiltigt och uttömmande svar på frågan om hur man analyserar en dikt.

Till sist en helt subjektiv och mycket ovetenskaplig synpunkt:

Jag inledde detta slutperspektiv med att uttala min förtjusning över att RJ:s metod kan ses som ett system. Denna känsla är djupt rotad i mig och rubbas nog inte så lätt. Men det är naturligtvis en fåfäng tanke att man skulle kunna fånga in allt som är estetiskt tilltalande i ett symmetriskt, balanserat och harmoniskt system. Då jag grips av tvivel på det heltäckande symmetriska systemets möjligheter, ligger en jämförelse med Carl Jonas Love Almquists berättelse om Ormus och Ariman nära till hands: Vid en undersökning fann Ormus,

»att blommorna, djuren och människorna, som om dagen vördnadsfullt emottogo de tusende utvägar till lycka, skönhet och välgång, han erbjöd dem, om natten ... Om natten for ett förvånande väsende i mångfaldigt skiftande gestalt omkring över jorden. Utan plan, utan avsikt, utan ordning kom det, gick det, förfor det, och lyckades.» När Ormus skänkt några vita blomknoppar purpursafter »med ändamål, som han noga förklarade dem», sprang om natten ett väsen förbi och skrämde blomstren, så att purpursaften skiftade färg och »sprack ut över bladen i strimmor utan ordning». »Ormus's föreskrift stod väl ej till finnandes – men skön var rosen – i dessa sina nya oväntade strimmor så ädelt skön – så (med all sin bävan) evigt och underbart skön, att betraktaren icke kunde uttömma sig i nog beskådning.»[3]

Det alltför systematiska och organiserade behöver ibland sprängas för att ge plats för en annorlunda skönhet. RJ inser naturligtvis själv detta, då han talar om skönhetsupplevelsen i »le beau désordre».

Men detta är ingen oroväckande upptäckt. Jag tänker inte följa Almquist i spåren och sluta med frågan 'varföre allt är en trasa'. Tvärtom ger det mig möjlighet att förmedla en av de viktigaste lärdomar som studiet av Roman Jakobsons skrifter har gett mig – att vetenskapen är en dialog. Jag väntar därför med intresse och spänning på den avhandling som i stället beskriver skönheten som kaos.

Résumé

L'objet de cette thèse est de présenter au public suédois la théorie poétique de Roman Jakobson et d'étudier l'application pratique qu'il en fait dans ses analyses littéraires. Comme on le sait, M. Jakobson est d'abord linguiste, mais il s'est aussi intéressé à la littérature, notamment à la question : « Qu'est-ce que la littérature? Qu'est-ce qui rend la littérature littéraire? ».

Il a créé un nouveau concept : la « littérarité », traduction du mot russe *literaturnost'*. Il fonde son raisonnement sur les idées structuralistes, dont les origines remontent en effet partiellement à Aristote. Sans oublier von Humboldt au XIXe siècle, c'est en 1916 que ces idées ont été présentées aux linguistes par le savant suisse Ferdinand de Saussure, puis développées par le Cercle linguistique de Prague. Quant à la littérature, les « formalistes » russes ont cherché la « littérarité » dans le texte même. Dans les deux mouvements, le formalisme russe et l'école de Prague, M. Jakobson a joué un rôle primordial.

Le mot est un signe, dit Saussure. Pour M. Jakobson, le texte entier du poème est un signe, et il faut chercher la littérarité à l'intérieur de ce signe. Si le texte entier est un signe, il faut en analyser non seulement les éléments, mais aussi les relations que ces éléments ont entre eux, c'est-à-dire la structure totale du texte poétique. Saussure a lancé les termes « signifiant » et « signifié » pour désigner les deux côtés inséparables du signe. En examinant le signe poétique il faut donner au signifiant toute son importance : le mot a sa valeur propre comme mot et n'est pas uniquement le représentant d'une idée.

M. Jakobson est un des créateurs de la phonologie. Pour les phonologues, le terme « phonème » désignait l'unité minimale distinguant deux sens. Or, M. Jakobson a poussé l'analyse même plus loin et il a démontré que l'unité minimale n'est pas le phonème lui-même, mais le trait distinctif qui le sépare d'un autre phonème. La base de cette distinction est toujours une opposition binaire, comme par exemple grave : aigu, sonore : sourd, et le phonème ne peut plus être considéré comme une unité, mais comme un faisceau de traits distinctifs. Le code phonématique est un code binaire inhérent à la structure linguistique et, selon M. Jakobson, à l'esprit humain.

Selon Saussure, tout objet linguistique peut être examiné le long de deux axes : un axe « horizontal », l'axe de la successivité, et un axe « vertical »,

l'axe de la simultanéité. Saussure lui-même avait affirmé que le phonème est une exception à la règle, ne pouvant être examiné que sur l'axe de la successivité à cause de l'impossibilité de prononcer deux phonèmes à la fois. Mais selon M. Jakobson on peut très bien prononcer plusieurs traits distinctifs à la fois, et les deux principes de combinaison : coopération sur l'axe vertical et concaténation sur l'axe horizontal, sont donc valables pur tout phénomène linguistique – concept qui, à mon avis, a eu une grande importance non seulement pour la phonologie, mais aussi, comme on le verra plus loin, pour la poétique de M. Jakobson.

Le but de cette poétique est de trouver ce qui change un énoncé normal en œuvre littéraire, de dégager la fonction poétique de la langue.

C'est là la tâche d'un linguiste, car le linguiste doit traiter toutes les fonctions de la langue : émotive, référentielle, poétique, conative, etc. Chacune de ces fonctions est dominée par un facteur de l'acte communicatif : expéditeur, contexte, message, destinataire, etc. Or, c'est la concentration sur le *message,* le texte comme tel, qui constitue la fonction poétique de la langue. Donc, si on cherche la fonction poétique, il faut la chercher dans le message: non seulement dans son signifié, mais aussi dans son signifiant, donc dans le signe tout entier. Car, entre la conception du poète et la perception du lecteur il y a le message, le texte concret du poème, qui possède une valeur autonome et qui doit être l'objet de l'analyse.

Chaque expression verbale se fonde sur deux procédés : la *sélection* d'un élément linguistique dans une série d'alternatives équivalentes et simultanées et la *combinaison* successive des éléments sélectionnés dans une séquence. L'équivalence peut être sémantique, grammaticale, phonologique, etc. Dans un énoncé normal on sélectionne donc d'abord les éléments parmi d'autres éléments équivalents, puis on les combine dans une contiguïté selon les règles grammaticales et le sens qu'on veut exprimer. Par contre, dans le langage poétique, les sélections successives sont dirigées non seulement par la grammaire et le sens, mais aussi par le désir de créer des ressemblances dans le texte. Le système de relations à l'intérieur du texte ne se base donc plus sur la seule contiguïté, mais aussi sur l'équivalence : le principe de l'équivalence est projeté de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison, « la similarité est superposée sur la contiguïté » selon l'expression de M. Jakobson. Le résultat concret de ce procédé est le *parallélisme.* Le parallélisme peut être positif, comportant une similarité, ou négatif, comportant une dissimilarité ou contraste là où on s'était attendu à une similarité.

L'apport de M. Jakobson à la poétique est surtout d'avoir constaté que ces parallélismes existent à tous les niveaux linguistiques : phonologique, grammatical, sémantique, etc., et qu'un parallélisme à un niveau évoque des parallélismes aux autres niveaux, pour faire du poème un réseau étroit de relations internes.

C'est surtout le niveau grammatical qui intéresse M. Jakobson. Il a souligné l'importance des « fictions linguistiques » : le même contenu cognitif peut être ressenti différemment selon l'expression grammaticale choisie. Dans un poème de Maïakovski les deux phrases « et la vie est bonne, et il est bon de vivre » expriment la même vérité, mais la première phrase exprime un fait, la deuxième un procédé.

Le parallélisme grammatical est bien connu sous sa forme syntaxique ou « canonique », et on en trouve très souvent par exemple dans la Bible. Cependant, M. Jakobson a démontré l'importance d'autres parallélismes grammaticaux – formes, temps, désinances, etc. – qui paraissent dans tout genre poétique, et une analyse approfondie révèle un jeu compliqué de symétries et d'asymétries, de parallélismes et de contrastes grammaticaux.

Un poème doit être conçu comme une totalité, dit M. Jakobson. En examinant les analyses pratiques qu'il a faites d'un nombre de poèmes, j'ai pu dégager le système par lequel il fait ressortir cette totalité du jeu de parallélismes et de contrastes à tous les niveaux. J'ai d'abord suivi l'axe de la séquence, « le poème horizontal », qui révèle une hiérarchie de vers et de strophes reliés entre eux par de multiples relations symétriques et asymétriques. Toutes ces relations intérieures du poème sont basées sur le principe de l'équivalence, qui peut être appliqué sous divers angles et qui révèle toujours une structure totale très ferme. Cette structure est particulièrement frappante dans le sonnet. M. Jakobson en a analysé plusieurs – de Dante, de Shakespeare, de Du Bellay et de Baudelaire.

Les éléments et les relations qu'ils ont entre eux n'existent pourtant pas uniquement dans la séquence, le long d'un axe « horizontal ». A mon avis, l'analyse de M. Jakobson se fait aussi simultanément à plusieurs niveaux linguistiques à la fois. Ces niveaux – phonologique, grammatical, sémantique, etc. – se rangent à leur tour le long d'un axe « vertical », un axe des simultanéités. Cela revient à dire qu'un phénomène de niveau phonologique, par exemple, est étroitement lié à un phénomène simultané de niveau grammatical ou sémantique.

C'est – nous le savons déjà – le niveau grammatical qui intéresse surtout M. Jakobson. Il analyse les catégories grammaticales – parties du discours, genre, nombre, temps, etc., et différents classements comme transitif/intransitif, concret/abstrait, etc., et il trouve partout des groupements comportant des parallélismes et des contrastes qui ont leurs effets au niveau sémantique : on pourrait parler d'une « signification grammaticale ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans le vers libre, par exemple de Brecht, qui n'a ni rime ni mètre, c'est la structure grammaticale qui porte avant tout la fonction poétique.

Le niveau phonologique est considérablement mieux connu : des parallélismes comme le rythme, la rime, l'assonance, l'allittération, etc., sont des

phénomènes que tout le monde connaît. L'apport de M. Jakobson, au niveau phonologique, est surtout d'avoir démontré l'étroite liaison qui existe entre le niveau phonologique et les autres niveaux. Une rime, par exemple, est souvent aussi un parallélisme grammatical, une similarité phonique évoque souvent une similarité sémantique. Comme on pourrait parler d'une « signification grammaticale », on pourrait aussi parler d'une « signification phonique ». Un exemple en est le symbolisme phonique, l'effet sémantique produit par des sons aigus ou graves, liquides ou fricatifs, etc.

L'analyse du niveau sémantique suit les mêmes lignes que les autres niveaux. Le parallélisme « canonique » est évidemment un parallélisme non seulement grammatical mais aussi sémantique, en répétant la même idée dans le même cadre syntaxique. Dans le poème de Brecht, Lob der Partei, le parallélisme est apparent aux trois niveaux à la fois : « Der Einzelne hat zwei Augen / Die Partei hat tausend Augen ». Dans d'autres poèmes, la répétition d'un seul mot peut entraîner tout une série de parallélismes sémantiques entre deux strophes. Dans d'autres encore, des « mots-clé » fournissent des parallélismes et des contrastes entre des vers et des strophes. La corrélation entre le niveau sémantique et le niveau grammatical se fait aussi sentir quand la même idée s'exprime ou bien par un substantif, ou bien par un verbe, donnant un caractère statique ou dynamique au concept.

Il va de soi qu'on pourrait distinguer encore plusieurs niveaux linguistiques – par exemple le niveau graphique – mais les trois niveaux que j'ai traités me semblent les plus importants. Ils ne servent d'ailleurs qu'à donner un exemple de la méthode de M. Jakobson, selon laquelle le principe de l'équivalence sert d'instrument d'analyse à « tous les niveaux linguistiques, en commençant par le réseau des traits distinctifs et jusqu'à l'agencement du texte entier ».

Il faut encore mentionner l'usage que fait M. Jakobson des deux termes « métaphore » et « métonymie ». Selon lui, la métaphore est une relation d'équivalence, basée sur la similarité, tandis que la métonymie est une relation de contiguïté. La métaphore caractérise la littérature lyrique et romantique, la métonymie – pas encore assez connue – est caractéristique de la littérature épique et réaliste. Pourtant, les deux procédés sont actifs, dans des proportions variées, dans tout texte littéraire.

La plus complète – et la plus connue – des analyses de M. Jakobson est celle du poème de Baudelaire, Les chats, effectuée en collaboration avec Claude Lévi-Strauss. Cette analyse pourrait bien servir de modèle et de programme pour ses autres analyses, et pour toute sa méthode. Les auteurs y analysent d'abord la structure strophique et démontrent le jeu de parallélismes et de contrastes – c'est-à-dire des correspondances et des oppositions binaires – selon trois principes de distribution différentes. Ils évoquent encore le système compliqué d'interrelations entre les niveaux linguistiques ainsi

que des relations métaphoriques et métonymiques, qui donnent lieu à une quatrième distribution – ce qui laisse paraître non seulement la structure du poème, mais aussi son dynamisme.

C'est donc en analysant un poème à l'aide du principe de l'équivalence, en tenant compte des relations du signifiant et du signifié à tous les niveaux linguistiques à la fois, que M. Jakobson parvient à démontrer comment le jeu des parallélismes et des contrastes fait ressortir l'unité structurale du poème. Le poème est une totalité.

Quelques détails des théories phonologiques de M. Jakobson ont été sujet de critique. On a contesté l'extrême simplification que constitue la réduction du nombre des traits distinctifs à douze. Certains ont aussi nié l'universalité des traits distinctifs en soulignant que chaque langue doit posséder son propre système de traits distinctifs. M. Jakobson a répondu que la tendance actuelle de la linguistique était de chercher ce qui est universel dans les langues. En tout cas, le nombre des catégories grammaticales et des traits distinctifs est certainement limité.

Ce qui est le plus important pour la poétique de M. Jakobson se trouve dans son hypothèse que le système phonologique se base entièrement sur le principe binaire. Cette hypothèse n'a pas non plus échappé aux critiques. Il y en a qui acceptent l'hypothèse entièrement, d'autres partiellement, et quelques-uns pas du tout. Cependant, le principe binaire a beaucoup d'adhérents et est soutenu par la théorie de l'information. On ne nie pas la possibilité de réduire la description linguistique à un principe de choix bi-polaires. Ce qu'on discute, c'est la portée de ce mécanisme perceptuel : l'esprit humain fait-il vraiment en chaque détail ces distinctions?

Il y a beaucoup de ressemblances entre la phonologie de M. Jakobson et sa poétique, avant tout le point de vue fonctionnel et l'idée des relations binaires.

Evidemment, la poétique de M. Jakobson a soulevé beaucoup de critiques. Il y a des savants qui se tournent contre « l'intrusion » d'un linguiste dans leur domaine, la littérature, mais M. Jakobson affirme par contre que toutes les fonctions de la langue doivent faire l'objet des recherches linguistiques, donc la fonction poétique aussi.

La critique s'est surtout concentrée sur l'analyse du sonnet de Baudelaire, Les chats. Dans ce débat, l'adversaire le plus marqué de M. Jakobson est Michael Riffaterre. Comment peut-on, demande celui-ci, distinguer les structures qui ont une fonction littéraire de celles qui n'en ont pas? En outre, il estime qu'il est impossible de juger d'un poème sans avoir recours à un lecteur. Il faudrait baser une analyse sur les réactions d'un lecteur, en cherchant dans le texte les causes de ses réactions. M. Riffaterre ajoute qu'on lit un poème « à sens unique », ce qui est fortement nié par M. Jakobson, qui souligne au contraire l'importance et la réalité d'une lecture « rétrospective »

d'un poème. M. Riffaterre doute de la valeur de l'analyse du niveau grammatical, particulièrement de la prétendue valeur poétique des catégories grammaticales. L'analyse grammaticale a aussi été critiquée par Gilbert Durand et W. O. Hendricks, qui, comme M. Riffaterre, préfèrent une méthode sémantique. Quant à l'analyse grammaticale, M. Jakobson a répondu que les parallélismes ont une valeur poétique à tous les niveaux linguistiques, donc sur le niveau grammatical aussi. Mais ce niveau-là ne porte évidemment pas tout l'effet poétique : c'est la structure totale qui est poétique.

Si M. Riffaterre s'intéresse surtout à l'effet que le texte produit sur un lecteur, Ida-Marie Frandon, par contre, souligne l'existence du poète, du créateur du poème. Le poème est une œuvre d'art, donc le produit d'une activité humaine. Il faudrait analyser le plan du poète et le comparer avec le texte. Il y a, de plus, des facteurs que néglige M. Jakobson, comme les règles poétiques, ou encore les suggestions produites par la connaissance du milieu culturel, des mythes, des associations, etc. Le poème n'est pas seulement un moyen de communication linguistique. La langue n'est qu'un outil, et si on se borne à analyser l'outil on n'est qu'un simple technicien. Par contre, pour M. Jakobson c'est le texte, le message, qui est réel – les réactions du lecteur, le plan du poète, etc., sont des facteurs irrationnels et insaisissables. Il en prend conscience, mais il ne veut pas fonder sur eux son analyse.

Mme Frandon accuse encore l'analyse de M. Jakobson d'être déductive – point de vue qui sera discuté plus tard – et Georges Mounin soulève une question intéressante en indiquant que M. Jakobson n'explique pas *pourquoi* les parallélismes auraient une fonction poétique. M. Jakobson ne répond pas à cette dernière critique, mais j'esquisse plus loin dans cette thèse une réponse possible, fondée sur les hypothèses de M. Jakobson.

Personnellement, j'ai essayé de juger la méthode de M. Jakobson à partir de deux questions : Quelle est la portée de la méthode? Avons-nous besoin d'une telle méthode?

Le but de M. Jakobson me semble double. Il veut d'abord déchiffrer la langue d'un poème pour en dégager ce qui porte la fonction poétique. Ayant trouvé cette structure poétique générale, le parallélisme, il veut démontrer sa fonction dans divers poèmes. Sa méthode est donc à la fois inductive et déductive. Elle serait même générale si on pouvait indiquer des rapports avec les lois biologiques. Selon M. Jakobson, il y a en effet des analogies structurales entre le code verbal et le code génétique. Les deux codes sont bâtis comme des alphabets : les éléments du code n'ont aucun sens, mais ils servent à construire des unités qui ont un sens. Encore, les oppositions binaires qui existent entre les traits distinctifs ressemblent à celles qui existent entre les « lettres » de l'alphabet du code génétique. Si tout cela est vrai, il y aurait à mon avis une possibilité que les parallélismes, les relations binaires qui caractérisent la fonction poétique de la langue, soient fondés, eux aussi,

dans la structure biologique de l'homme, ce qui expliquerait peut-être la force suggestive de la langue poétique. Dans ce cas, la méthode de M. Jakobson aurait une portée universelle, et elle serait une méthode, sinon objective, du moins intersubjective. Mais tout cela est encore extrêmement difficile à prouver et reste toujours une simple hypothèse.

Sa méthode est-elle complète? Ses critiques veulent souvent la voir telle, mais M. Jakobson lui-même n'a jamais prétendu cela : selon lui, elle contribue à l'interprétation d'un poème en lui donnant une base solide, mais ne remplace pas d'autres interprétations.

Une valeur incontestable de la méthode est à mon avis sa concentration sur le message, sur le texte lui-même. Dans l'avenir, une analyse littéraire qui ne se base pas sur une analyse approfondie du texte, manquera de substance. Pourtant, la méthode a ses limites – ce que M. Jakobson lui-même ne nierait certainement pas. Il dégage ce qui est général et universel – mais une œuvre d'art possède aussi quelque chose d'unique, ce qu'on ne réussit pas toujours à trouver en appliquant une méthode universelle. L'expérience personnelle, le « je ne sais quoi » selon l'expression de M. Jakobson, a peut-être trop d'importance pour être exclu d'une analyse. D'autre part, la méthode ne nous permet pas de juger de la valeur d'un poème, et c'est là une limitation importante de la méthode : un « mauvais » poème peut contenir autant de parallélismes qu'un chef-d'œuvre. De plus, chez M. Jakobson, la sémantique entre bien comme une partie de la structure du poème, mais pour un lecteur normal le niveau sémantique est peut-être plus important que les autres niveaux.

Il est intéressant de comparer la méthode de M. Jakobson avec celle qu'a esquissée son ami, Jan Mukařovský. Celui-ci propose une analyse basée sur la sémantique du poème, en suivant le dynamisme du procédé sémantique. Pour les deux savants, le poème est une totalité structurale et perceptionelle, mais tandis que pour M. Jakobson tous les niveaux linguistiques sont également importants, M. Mukařovský s'intéresse surtout au niveau sémantique. Il veut suivre le procédé psychique qui se reflète dans le procédé sémantique du poème. Il cherche ainsi les qualités littéraires qui existent dans la pensée, le sentiment, la volonté exprimés dans le poème. M. Jakobson, avec sa méthode linguistique, cherche plutôt à établir la base scientifique et générale de la compréhension du poème. En accentuant l'importance du signifiant, le signifié prend peut-être chez lui un peu moins de valeur. A mon avis, en complétant l'analyse de la fonction poétique de M. Jakobson avec l'analyse du procédé sémantique de M. Mukařovský, on obtiendrait une analyse structurale quasi-complète qui, en se tenant strictement à l'intérieur du message, serait quand même en contact avec la réalité qui entoure le poème et qui rendrait compte aussi des exigeances littéraires.

Mais, même une analyse structurale aussi complète répondrait-elle à tous

les besoins de la science littéraire? Le grand apport du structuralisme est sans doute sa perspective synchronique : on approche le poème tel qu'il est en ce moment. Cela est très bien, mais on risque de perdre de vue la perspective diachronique. A mon avis il faut aussi placer l'œuvre dans son cadre historique pour obtenir une compréhension complète. Nous avons besoin d'une perspective diachronique, pourvu qu'elle ne devienne pas dominante.

Rappelons pourtant à la fin que M. Jakobson n'a jamais prétendu que sa méthode serait complète. Telle qu'elle est, elle reste une contribution extrêmement importante et durable à l'analyse littéraire.

Bref,
le but de cette thèse est de

- donner une présentation systématique des théories poétiques de Roman Jakobson,
- les voir dans l'usage pratique qu'il en fait dans ses analyses de poèmes,
- esquisser le cadre historique de ses théories,
- indiquer les relations qui existent entre la phonologie et la poétique de M. Jakobson,
- présenter et analyser le débat qui a eu lieu autour de la méthode,
- indiquer la portée de la méthode et
- évaluer la méthode à la fois du point de vue structural, littéraire et personnel.

L'analyse structurale de M. Jakobson cherche à l'intérieur du texte même ce qui constitue la fonction poétique, qui distingue la poésie d'un texte normal. Il trouve cette fonction poétique dans le principe d'équivalence, « projeté » sur la séquence du texte. Le résultat en est des *parallélismes* à tous les niveaux linguistiques du poème, reliés entre eux et formant un réseau de relations à l'intérieur du texte. Ce réseau fait du poème une totalité intégrée.

M. Jakobson veut dégager une structure poétique susceptible d'être conçue et sentie par tout le monde. On pourrait donc appeler sa méthode, sinon objective, du moins intersubjective. Elle ne nous aide pas à juger de la qualité d'un poème, et elle ne couvre peut-être pas tous les aspects d'une œuvre d'art, puisqu'il faudrait aussi rendre compte de certains facteurs à l'extérieur du texte. Mais une analyse approfondie d'un poème exige avant tout une compréhension minutieuse du matériau linguistique de ce poème. Cette compréhension est généralement atteinte dans l'analyse de M. Jakobson, qui dégage aussi la structure de chaque poème en appliquant des principes généraux sur une matière unique.

Noter

Förkortningar av namn på ofta citerade verk anges dels i den första noten om verket, dels i en särskild lista s. 199.

Citat ur Roman Jakobsons egna skrifter är i den löpande texten översatta till svenska. Citat i noterna är däremot inte översatta.

I. INLEDNING

1. Detta påpekande skall inte uppfattas som kritik. För Jakobson är naturligtvis systemets grundstruktur självklar, varför han kan ägna sig åt detaljer och problematiska aspekter inom systemet. Det finns f. ö. en anknytningspunkt här till en pågående diskussion inom forskningen. Att forskningsresultat presenteras i starkt specialiserade artiklar och inte i översiktliga verk, »böcker», ses som ett yttre tecken på en fullt mogen vetenskap vars utövare arbetar med ett gemensamt »paradigm», en modell eller ett mönster som är accepterat. Se Kuhn, Thomas S., The Structure of Scientific Revolutions, Chicago (1962) 1970, s. 20 och 23.

2. Eichenbaum, Boris, La théorie de la « méthode formelle », i Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1965, s. 37.

Formuleringen gavs av Jakobson i Novejšaja russkaja poèzija [Den nyaste ryska poesin], Praga 1921, s. 11. Jfr Erlich, Victor, Russian Formalism, History–Doctrine, 's-Gravenhage 1955, s. 146, och

Form och struktur, Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971 (cit. FS), s. 8.

3. FS s. 8.

4. FS,

[Jakobson, Roman], Poetik och lingvistik, Litteraturvetenskapliga bidrag, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1974 (cit. PL),

Aspelin, Kurt, Textens dimensioner, Problem och perspektiv i litteraturstudiet, Stockholm 1975,

Tecken och tydning, Till konsternas semiotik, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1976.

I en not i PL s. 7 ger Aspelin följande hänvisning: »För Roman Jakobsons insats inom språkvetenskapen se Bertil Malmberg, *Nya vägar inom språkforskningen,* Stockholm ... (1959), 4, genomsedda uppl. 1970. Jakobsons mycket omfattande vetenskapliga produktion – som rymmer verk inom så vitt skilda fält som allmän och speciell fonetik, fonologi och lingvistik, metrik, slavisk folklore, äldre rysk och tjeckisk litteratur, litteraturteori, analyser av diktverk från olika språkområden och perioder, semiotik, konst- och filmteori, jämförande mytologi – är förtecknad i *To honor Roman Jakobson* 1, The Hague & Paris 1967, s. xi–xxxiii, *Poétique* 7 (1971), s. 283–286 samt *Roman Jakobson, A bibliography of his writings,* The Hague & Paris 1971. Jakobsons *Selected writings* är under utgivning på Mouton, Haag.»

Av Selected Writings har nu (våren 1978) utgivits följande:

Jakobson, Roman, Selected Writings, I, Phonological Studies, 's-Gravenhage 1962 (cit. Selected Writings I),

Jakobson, Roman, Selected Writings, II, Word and Language, The Hague–Paris 1971 (cit. Selected Writings II),

Jakobson, Roman, Selected Writings, IV, Slavic Epic Studies, The Hague–Paris 1966.

5. Jakobson, Roman, The Statue in Puškin's Poetic Mythology (1937), i författarens Puškin and His Sculptural Myth, utg. John Burbank, The Hague–Paris 1975.

6. [Jakobson, Roman], Roman Jakobson, Echoes of His Scholarship, utg. Daniel Armstrong och C. H. van Schooneveld, Lisse 1977 (cit. Echoes).

Krystyna Pomorskas artikel Roman Jakobson and the New Poetics återfinns s. 363–378.

7. I den följande framställningen använder jag för korthetens skull inte Roman Jakobsons fullständiga namn, utan betecknar honom med bokstäverna RJ.

1. Jakobson, Roman, Main Trends in the Science of Language, London 1973 (cit. Main Trends), s. 11, min övers. Formuleringen förekommer enligt RJ första gången i ČIN, 31 oktober 1929, som behandlar den första internationella slavistkongressen i Prag i oktober 1929.
2. Scholes, Robert, Structuralism in Literature, An Introduction, New Haven–London 1974, s. 6.
3. Eco, Umberto, Den frånvarande strukturen, Lund 1971, s. 55, 345–350.
4. Lane, Michael, Introduction: I. The Structuralist Method, II. Structure and Structuralism, i Structuralism, A Reader, utg. Michael Lane, London 1970, s. 13–17,

Jakobson, Roman, Life and Language, i Linguistics, An International Review, 138, October 15, The Hague 1974 (cit. Life and Language), s. 98.

I sin recension av François Jacob, The Logic of Life: A History of Heredity, under titeln Life and Language, framför RJ lingvistiska synpunkter som avviker från de allmänt strukturalistiska tankegångar vi ovan skisserat. RJ baserar sina synpunkter på Jacobs biologiska resonemang. Det finns en tendens inom nutida språkvetenskap, menar han, att liksom i biologin samtidigt anlägga både ett synkront och ett diakront synsätt, inte bara ettdera som ofta varit fallet tidigare. Därmed skulle också kausala resonemang vara möjliga. Den statiska karaktär som det synkrona betraktelsesättet ofta anklagats för skulle också kunna undvikas. Se vidare RJ:s artikel Verbal Communication, i Scientific American, September, New York 1972, s. 78, där han hävdar just den synpunkten att den språkliga synkronin kan vara dynamisk.

5. Jfr Ahlberg, Alf, Från antikens och medeltidens tankevärld, Stockholm 1966, s. 53–55.
6. Robins, R. H., A Short History of Linguistics, London 1967, s. 174–177.
7. Uppgifter och resonemang hämtade ur Organic form, The life of an idea, utg. G. S. Rousseau, London–Boston 1972.
8. Monod, Jacques, Le hasard et la nécessité, Paris 1970. I svensk översättning: Slump och nödvändighet. Om den moderna biologins naturfilosofi, Stockholm 1972.
9. Se Malmberg, Bertil, Nya vägar inom språkforskningen, Stockholm (1959) 1966.

Det är viktigt att observera att alla begrepp och all terminologi inte har uppfunnits av Saussure utan snarare satts i system av honom. De för oss viktiga begreppen signifiant och signifié t. ex., fanns redan hos stoikerna som *signans* och *signatum,* vilket RJ har påpekat i Selected Writings II s. 717. Baudouin de Courtenay hade också dessa tankar och det är närmast från honom de ryska formalisterna hämtar dem, eftersom det första exemplaret av Saussures Cours de linguistique générale infördes till Ryssland först omkring 1920–21 av RJ själv (enligt ett samtal med RJ den 10 juni 1977).

Jag tänker ändå i den fortsatta framställningen använda mig av Saussures terminologi, eftersom den vunnit burskap i dessa sammanhang. RJ beskriver f. ö. detta på följande sätt i Selected Writings II s. 716–717: »The late nineteenth and very early twentieth centuries were marked by a continuous upsurge of comparative historical studies. At the same time, however, tentative writings of lone seekers in different countries reveal first, precursory inklings of a prospective, structural approach to language. These anticipations and efforts culminate in Ferdinand de Saussure's *Cours de linguistique générale,* a posthumous edition of 1916 arranged by Ch. Bally and A. Sechehaye on the basis of students' records. The five subsequent decades have witnessed an unprecedented, strenuous rise and capital revision of the linguistic science, and the clearest way to point out the essential innovations will be to confront them with the Saussurean doctrine, which has been viewed as the start of a new era in the science of language.»

10. Wellek, René, The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School, i författarens Discriminations: Further Concepts of Criticism, New Haven–London 1970, s. 275–303.
11. FS s. 21.
12. Wellek s. 281.
13. FS s. 5.
14. Förutom i noterna tidigare omnämnda verk, se

Piaget, Jean, Le structuralisme, Paris 1972. I svensk översättning: Strukturalismen, Stockholm 1972,

Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1965,

Sens et usages du terme STRUCTURE dans les sciences humaines et sociales, utg. Roger Bastide, Janua Linguarum, XVI, 's-Gravenhage 1962,

Holenstein, Elmar, Jakobson's Contribution to Phenomenology, i Echoes s. 145–162,

Holenstein, Elmar, Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt am Main 1975, samt naturligtvis

[de Saussure, Ferdinand], Cours de linguistique générale, utg. Charles Bally och Albert Sechehaye, Paris 1916.

15. Till grund för min redogörelse ligger i huvudsak Eichenbaum s. 31–75 och Erlich.
16. Pomorska, Krystyna, Russian Formalism in Retrospect, i Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views, utg. Ladislav Matejka och Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass.–London

1971, s. 274.
17. Eichenbaum s. 33–43.
18. Se Erlich s. 156.
19. Ibid.
20. Erlich s. 44.
21. Eichenbaum s. 43.
22. FS s. 8.
23. Erlich s. 162.
24. Erlich s. 132.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Malmberg, Bertil, Språket och människan, Lund 1964, s. 32–33.
28. Erlich s. 158–159.
29. Erlich s. 133.
30. Umberto Eco demonstrerar i kapitlet The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics, i Echoes s. 39–58, RJ:s roll som den viktigaste »katalysatorn» i samtidens »semiotiska reaktion». Se också

Malmberg, Bertil, Signes et symboles, Les bases du langage humain, Paris 1977.

III. TECKEN, LJUD OCH BETYDELSE

1. Selected Writings I s. 658, jfr not 2.
2. Jakobson, Roman, Retrospect, i Selected Writings I s. 631–658 (cit. Retrospect),

Jakobson, Roman, Six leçons sur le son et le sens, Paris 1976 (cit. Six leçons),

Fischer-Jørgensen, Eli, Trends in Phonological Theory, A Historical Introduction, Copenhagen 1975 (cit. EFJ).
3. Six leçons s. 47, min övers.
4. Martinet, André, Phonology as Functional Phonetics, London 1949, s. 6. Jag har här valt svenska exempel för förståelsens skull. Martinet ger de engelska exemplen *bit* och *pit, bear* och *pear, cab* och *cap* för / b/p /. I stället för olika varianter av /r/ använder han /l/ i de engelska orden *lake* och *mill*.
5. RJ har tidsbestämt det inflytande dessa föregångsmän haft på honom: Saussure från 1912 och Baudouin de Courtenay från 1917. Vidare påpekar han att den kanske viktigaste impulsen till en förändring av synen på språk och lingvistik var den omfattande konstnärliga rörelse på 20-talet, vars medlemmar var män födda på 1880-talet: Picasso, Joyce, Braque, Stravinsky, Xlebnikov och Le Corbusier:

»The extraordinary capacity of these discoverers to overcome again and again the faded habits of their own yesterdays, together with an unprecedented gift for seizing and shaping anew every older tradition or foreign model without sacrificing the stamp of their own permanent individuality in the amazing polyphony of ever new creations, is intimately allied to their unique feeling for the dialectic tension between the parts and the uniting whole, and between the conjugated parts, primarily between the two aspects of any artistic sign, its *signans* and its *signatum*» (Retrospect s. 632).

6. EFJ s. 19.
7. Se EFJ s. 22–23.
8. de Saussure s. 163 och Six leçons s. 61.
9. Six leçons s. 74, min övers.
10. Se Six leçons s. 75.
11. Malmberg, Bertil, Structural Linguistics and Human Communication, Berlin–Göttingen–Heidelberg 1963 (cit. Structural Linguistics), s. 13.
12. Structural Linguistics s. 72.
13. EFJ s. 23.
14. Six leçons s. 76, min övers.
15. Se EFJ s. 27–28.
16. Retrospect s. 635, min övers.
17. Se EFJ s. 145: Formuleringen förekom i en artikel av RJ tryckt detta år i en tjeckisk encyklopedi. Nytryckt senare i Selected Writings I s. 231–233.
18. Retrospect s. 636.
19. Termen »distinktivt drag» översätts ibland till »särdrag». Se t. ex. Malmberg, Bertil, Teckenlära, Lund 1973 och af Trampe, Peter, Elementär fonetik, Stockholm 1977.
20. Pavle Ivić har i sin artikel Roman Jakobson and the Growth of Phonology, Linguistics, An International Review, 18, November, The Hague 1965, s. 35–78, nämnt tre titlar på uppsatser och föreläsningar som kan anses vara särskilt viktiga om man vill se utvecklingen av denna »andra epok» i RJ:s teorier om fonologi. Observations sur le classement phonologique des consonnes från 1938–39, i Selected Writings I s. 272–279, inleder epoken och karakteriseras av RJ:s försök att definiera varje fonem med hjälp av uttömmande uppsättningar av distinktiva drag. Zur Struktur des Phonems från 1939, i Selected Writings I s. 280–310, beskriver RJ:s credo i denna andra period filosofiskt och sätter in fonembegreppet och det distinktiva draget i ett vidare perspektiv, anknyter till Saussures tankar om le signifiant och le signifié samt går emot Saussures syn på den lineära karaktären hos le signifiant. I artiklarna On the Identification of Phonemic Entities, i Selected Writings I s. 418–425, och Notes on the French Phonemic Pattern, i Selected Writings I s. 426–434, båda från 1949, införs scheman och tabeller över de distinktiva dragen. Trots att RJ redan 1932 såg fonemet som ett knippe samverkande egenskaper, var det alltså först 1949 som han utförde en systematisk analys av komponenterna i alla fonem i ett språk, nämligen serbokroatiskan. År 1961 hade ett trettiotal indoeuropeiska språk analyserats av fonologer världen över. Se Jakobson,

Roman, The Phonemic Concept of Distinctive Features, i Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences, held at the University of Helsinki 1961, Janua Linguarum, Series Maior, X, The Hague 1962 (cit. Proceedings 1962), s. 440–455.

21. Jakobson, Roman–Fant, C. Gunnar M.–Halle, Morris, Preliminaries to Speech Analysis, The Distinctive Features and their Correlates, Cambridge, Mass. (1952) 1963 (cit. Preliminaries),

Jakobson, Roman–Halle, Morris, Fundamentals of Language, Janua Linguarum, I, 's-Gravenhage 1956.

22. Structural Linguistics s. 117–118.

23. EFJ s. 146.

24. EFJ s. 153.

25. Ibid.

26. Retrospect s. 638, min övers.

27. Six leçons s. 86, min övers.

28. Retrospect s. 637, min övers.

29. Se Six leçons s. 86ff. Ordet *olikhet* kan här skapa svårigheter. RJ har ju tidigare påpekat att det som är viktigt hos fonemen är just olikheterna, »les différences servant à distinguer les mots». Detta är ju fonemens enda lingvistiska värde, deras funktion eller roll i språket. Men för att oppositionen mellan fonem skall kunna fungera i och tjäna till att bygga upp det fonologiska systemet, måste begreppets logiska definition visa sig hållbar och användbar i sammanhanget.

30. Retrospect s. 637, min övers.

31. Six leçons s. 90, min övers.

32. Preliminaries s. 3, min övers. De distinktiva dragen saknar egentliga svenska beteckningar.

33. Fant, C. Gunnar M. The Nature of Distinctive Features, i [Jakobson, Roman], To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11 October 1966, Vol. I–III, Janua Linguarum, Series Maior, XXXI–XXXIII, The Hague–Paris 1967 (cit. To Honor Roman Jakobson), Vol. I, s. 635.

34. EFJ s. 149.

35. Structural Linguistics s. 121. Om överföringsprocessen, se Structural Linguistics, kap. II, The Communication Process.

36. PL s. 130.

Se Jakobson, Roman, Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances, i Jakobson–Halle, Fundamentals of Language, s. 55–82. På franska Jakobson, Roman, Deux aspects du langage et deux types d'aphasies, i författarens Essais de linguistique générale, utg. Nicolas Ruwet, Paris 1963 (cit. Essais), s. 43–67. Kapitlen 2 och 5 finns i svensk översättning under titeln Två kapitel om språket, i PL s. 127–138. Hänvisning ges i fortsättningen till PL och Essais. Det aktuella citatet återfinns i Essais s. 48.

37. Six leçons s. 107, min övers.

38. PL s. 127–128, Essais s. 46.

IV. ROMAN JAKOBSONS TEORIER OM DET POETISKA SPRÅKET

1. Jakobson, Roman, Postscriptum, i författarens Questions de poétique, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1973 (cit. Questions), s. 486, min övers.

2. Jakobson, Roman, Linguistics and Poetics, i Style in Language, utg. Thomas A. Sebeok, New York–London 1960 (cit. Style), s. 350–377. I svensk översättning i PL s. 139–179.

3. Jakobson, Roman, Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (1961), i Questions s. 219–233. I svensk översättning i PL s. 180–194.

4. Riffaterre, Michael, La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire, Les chats, i författarens Essais de stylistique structurale, Paris 1971 (cit. Riffaterre), s. 307–364.

Artikeln finns också publicerad på engelska: Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's Les Chats, i Yale French Studies, 36/37, New Haven 1966, s. 200–242.

5. Posner, Roland, Strukturalismus in der Gedichtinterpretation, i Sprache im technischen Zeitalter, 29, Stuttgart 1969, s. 27–58.

Språkets poetiska funktion

1. PL s. 140, Style s. 350.

2. PL s. 142, Style s. 352.

3. Questions s. 486, min övers.

4. PL s. 152, Style s. 359.

5. PL s. 143–144, Style s. 353. Tabellen i PL s. 144.

6. PL s. 150, Style s. 357.

7. PL s. 144, Style s. 353.

8. Bühler, Karl, Die Axiomatik der Sprachwissenschaft, Kant-Studien, 38, Berlin 1933, s. 19–90, enligt RJ, Style s. 355, PL s. 146.

9. Malmberg, Nya vägar inom språkforskningen s. 50.

10. Main Trends s. 20, min övers.

11. *Semiotik* kan beskrivas med hjälp av RJ:s uttalande i Main Trends s. 32: »In brief, the subject matter of semiotics is the communication of any messages whatever, whereas the field of linguistics is confined to the communication of verbal messages.»

Semiotik=läran om tecknen, se vidare Main Trends s. 27 ff.

12. Main Trends s. 32, min övers.

13. Style, s. 356, min övers. Citatet från Style härrör från 1960, men redan 1919 betonade RJ inriktningen på uttrycket. Se PL s. 41.

14. Travaux du Cercle Linguistique de Prague I. Mélanges linguistiques dédiés au premier congrès des philologues slaves, Prague 1929 (cit. TCLP), s. 21.
15. Questions s. 485, min övers.
16. Questions s. 488, min övers. Om Hopkins kan följande anföras: Gerald Manley Hopkins (1844–1889) var samtida med Robert Bridges i Oxford. År 1866 övergick han till katolicismen och blev senare jesuit och präst. Han övergav då sin litterära karriär och brände sina dikter. År 1884 kallades han till universitetet i Dublin och undervisade där i grekiska de sista åren av sitt liv. Hans poesi var på många sätt revolutionerande och mottogs kallsinnigt av kritiken. Mycket litet publicerades därför under hans livstid. Först år 1918 utgav Robert Bridges hans samlade dikter i Poems, bland vilka The wreck of Deutschland och The Windhover anses tillhöra de främsta.

Den revolution som Hopkins ensam sökte genomföra tog sig främst uttryck i tekniska reformer, som skulle ge ny vitalitet åt språket och metern i den engelska poesin. Poesin skulle komma närmare det talade språket. Han ger själv receptet: »take breath and read it with the ears, as I always wish to be read, and my verse becomes all right.» Det är med andra ord prosans rytm han eftersträvar, och man har i hans dikt sett likheter med Whitmans fria vers, dock utan dess formlöshet.

Men inte bara prosodin är på detta sätt originell. Det poetiska språket bör också närma sig prosan. Man har här sett likheter med Shakespeares sätt att använda språkets alla resurser, inte bara ett begränsat ordförråd och konstruktioner lämpade för poesin. Likheterna kan här gälla bildspråket eller sättet att utnyttja språkets »kropp och rörelse», ty båda poeterna såg det engelska språket som ett levande ting. Hopkins använder alltså språket snarare som ett talat än ett litterärt medium, vilket kan förklara hans önskan att hans poesi måtte läsas högt på prov.

De tekniska grepp han använder – allitteration, assonans, inrim, nya ordbildningar och ovanlig ordföljd – samverkar alla i hans försök att skapa en ny språkkonst. Han vill med dessa grepp skapa sinnliga effekter som musikalisk melodi, harmoni och kontrapunkt, men också uttrycka sammansatta känslor, medvetandets rörelse och olika själstillstånd. Denna »perfect identification of matter and form» (V. de S. Pinto) kan kanske ses som en av förklaringarna till RJ:s intresse för Hopkins.

Hopkins experimenterade vidare med metern, bl. a. genom »sprung rhythm», som grundar sig på betoning i stället för stavelseräkning.

Hopkins såg den kris som den engelska poesin hamnat i under 1800-talets senare del. Den förändring eller revolution han sökte genomföra för att övervinna tamhet, preciositet och tillbakablickande kunde inte enbart åstadkommas med tekniska hjälpmedel och reformer. En estetisk filosofi där andlig och sinnlig erfarenhet integreras skulle ge poeten en ny »unity of life». Begreppen »inscape» – det utmärkande mönstret som uppfattas i naturen av konstnären – och »instress» – effekten av begreppet »inscape» på konstnärens sinne – skulle göra det möjligt för poeten att se det specifika varigenom en varelse eller ett ting skiljer sig från andra. Denna särprägel är då bandet mellan varelsen och Gud. På detta sätt kunde Hopkins – poeten och prästen – förena sin upplevelse av materiens skönhet med sin religiösa erfarenhet.

Poesin från Hopkins senare år visar varken prov på tekniska experiment eller religiös övertygelse. »The terrible posthumous sonnets» (Bridges) är snarare uttryck för den moderna människans situation, hennes isolering i en fientlig eller likgiltig värld, och anses visa framåt mot T. S. Eliot.

Uppgifter hämtade ur:

Encyclopaedia Britannica,

Pick, J. M., Gerald Manley Hopkins, Priest and Poet, London 1942,

Pinto, V. de S., Hopkins and Bridges, i författarens Crisis in English Poetry 1880–1940, London (1951) 1967,

Leavis, F. R., Gerald Manley Hopkins, i författarens New Bearings in English Poetry, London (1932) 1967.

17. Riffaterre s. 307–308.
18. Posner s. 29.
19. Posner s. 30–31.

Ekvivalensbegreppet

1. Jakobson, Roman, Qu'est-ce que la poésie? (1933–1934), i Questions s. 124. I svensk översättning i PL s. 95. Orden inom klammer dock givna i min översättning, då jag finner översättningen i PL otillfredsställande.
2. PL s. 94, Questions s. 123–124.
3. PL s. 150, Style s. 358.
4. Essais s. 43–67, PL s. 127–138. Jfr kap. Tecken, ljud och betydelse, not 36.
5. PL s. 127, Essais s. 45–46.
6. PL s. 129–130, Essais s. 48.
7. PL s. 130, Essais s. 48–49.
8. PL s. 150, Style s. 358.
9. Six leçons s. 108, min övers.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. RJ polemiserar f. ö. i detta sammanhang mot Saussures term »in absentia», då det gäller selektioner. Det är ju de för minnet latenta elementen på språkets alla plan, placerade längs simultanaxeln, l'axe des simultanéités, som är förutsättningen för

språket. De konstituerar språket, möjliggör ett val – selektionen – och är därför också »in praesentia». Se vidare om detta resonemang Six leçons s. 109.

13. Ekvivalens är också en matematisk term. RJ har ofta påpekat matematikens betydelse för lingvistiken och vice versa – se t. ex. hans beskrivning av sambandet mellan lingvistik och matematik i Scientific American, Sept. 1972, s. 73ff. och Main Trends s. 31. I Introduction to the Symposium on the Structure of Language and its Mathematical Aspects, i Selected Writings II s. 568–569, ser han lingvistiken som »a bridge between mathematics and humanities».

RJ har vidare i ett brev till mig av den 4 okt. 1976 bekräftat sambandet med matematiken beträffande denna term: »My treatment of the concept 'equivalence' corresponds to the mathematical (in particular topological) concept.»

Topologin kan beskrivas som »den del av geometrin som studerar de egenskaper hos geometriska figurer, som inte ändras med figurens form». Se Gärdenfors, Peter, Katastrofer i teori och praktik, i Forskning och framsteg, 4, Stockholm 1977, s. 3.

I RJ:s egen beskrivning av topologin, där sambandet ytterligare vidgas till fonologin, stöder han sig på ett citat hämtat från E. T. Bell, The Development of Mathematics, New York–London, 1945: »The topological approach—'it is not the things that matter, but the relations between them'—is equally decisive for phonological methodology.» Se Jakobson, The Phonemic Concept of Distinctive Features, i Proceedings 1962 s. 442.

I en diskussion vid den språkvetenskapliga institutionen i Köln, från vilken jag nåtts av anteckningar i stencilform, underströk RJ detta topologiska samband:

»Zur Frage der Mathematik soll gesagt werden, dass Mathematik und Strukturalismus sich gar nicht widersprechen, weil das Wesentliche der Mathematik, der topologische Standpunkt, auch für den Linguisten das Wesentliche ist.» Han ser också »wie die Topologie gerade die Fragen anschneidet, mit welchen wir uns befassen. Und falls Schwierigkeiten entstehen, *sind sie terminologisch. In der interdisziplinären Arbeit erschafft die Terminologie die schlimmsten Barrieren*» (min kurs.). Se Diskussion von Roman Jakobson mit Professoren und Studenten der Universität Köln (27. Mai 1975). Arbeitspapier Nr. 32, Dezember 1976. Institut für Sprachwissenschaft, Universität Köln.

Enligt den matematiska definitionen av ekvivalens utmärks relationen av de tre egenskaperna reflexivitet, symmetri och transitivitet. Flera som behandlar strukturalismen och RJ:s insatser utgår från denna definition av begreppet. Bl. a. säger Posner: »Formal sind alle Äquivalenzrelationen durch die Eigenschaften Reflexivität, Symmetrie und Transitivität gekennzeichnet» (Posner s. 34).

Denna definition hjälper emellertid knappast en läsare, som inte är matematiskt skolad, att förstå hur RJ använder begreppet ekvivalens i analyserna. Det tycks mig inte heller vara nödvändigt att använda den matematiska definitionen. »Equivalence» har i både engelska och franska inte bara en matematisk innebörd utan också en språklig. Concise Oxford Dictionary säger:

equi·valent, a & n. Equal in value (to); (of words) meaning the same; ...

och Petit Larousse Illustré säger:

ÉQUIVALENT, E adj. et n.m. (lat. aequivalens). Qui a la même valeur: *quantités équivalentes; offrir l'équivalence de ce qui a été donné.* // Qui a le même sens : *expression équivalente.*

Man torde kunna klara sig med den språkliga definitionen av begreppet. Beträffande den matematiska hänvisar jag till Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, Vol. XII: Structure of Language and its Mathematical Aspects, utg. Roman Jakobson, American Mathematical Society, Providence, R. I. 1961, s. 139–165, där G. E. Peterson och Frank Harary i Foundations of Phonemic Theory ger en förklaring i avsnittet Equivalence relations.

14. Posner s. 32.
15. PL s. 150, Style s. 358.
16. Style, s. 358, PL s. 150. Då detta är en kärnpunkt i framställningen återges den i originalets version.
17. Posner s. 33.
18. Posner s. 33–34.
19. Riffaterre s. 308.
20. PL s. 149, Style s. 357.
21. Posner s. 32.
22. Parallellismen behandlas av James J. Fox i artikeln Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism i Echoes s. 59–90, där han påpekar att RJ har sammanfört de olika yttringarna av parallellismen och hänför dem till en och samma binära princip.
23. PL s. 165, Style s. 368.
24. Questions s. 497, min övers.
25. PL s. 165, Style s. 368.
26. PL s. 165, Style s. 368–369.
27. PL s. 165, Style s. 368.
28. Riffaterre s. 308.

Grammatikens roll i poesin

1. PL s. 180–194, Questions s. 219–233.
2. PL s. 180, Questions s. 219.
3. Ibid.
4. PL s. 180–181, Questions s. 220.

5. PL s. 181, Questions s. 220. [ ] Min övers. av utelämnad mening.
6. PL s. 182, Questions s. 221.
7. Ibid.
8. Detta antagande stöds av ett uttalande i Pragstrukturalismens teser: »*A une attitude plus exigeante* envers la langue est lié *un caractère plus réglé et plus normatif* de la langue littéraire. La langue littéraire est caractérisée par une utilisation *fonctionnelle plus considérable des éléments grammaticaux et lexicaux*» (TCLP s. 16).
9. Questions s. 221. Här har valts den franska formuleringen, då den svenska är mindre tydlig, jfr PL s. 182.
10. RJ har i ett brev till mig den 4 oktober 1976 angående resonemanget kring »fictions linguistiques» hänvisat till C. K. Ogden, Bentham's Theory of Fictions, London 1932.

Bentham ser språket uppdelat i två slags enheter, »real entities» och »fictitious entities». I ett av sina försök att förklara dessa enheter skriver han: »By a real entity, understand a substance—an object, the existence of which is made known to us by one or more of our five senses. A real entity is either a person or a thing, a substance rational, or a substance not rational. By a fictitious entity, understand an object, the existence of which is feigned by the imagination—feigned for the purpose of discourse—and which, when so formed is spoken of as a real one» (s. 114).

I sin presentation av Benthams teorier nämner Ogden att Bentham ansåg att språk måste innehålla *fiktioner*, dessa »fictitious entities», för att kunna existera – språk kan inte bara spegla verkligheten (s. L). Vidare påpekar Ogden att dessa fiktioner är helt beroende av språket för sin existens och syftar då på Benthams yttrande: »To language, then—to language alone—it is, that fictitious entities owe their existence, their impossible, yet indispensable, existence» (s. 15). Men, säger Ogden, vi måste tala om dem i termer som förutsätter deras existens, de kan t.o.m. sägas ha en sorts *verbal* verklighet: »We still have to talk about them *as if* they were 'there' to be talked about» (s. Lii). Eller med Benthams egna ord: »To be spoken of at all, every fictitious entity must be spoken of as if it were real» (s. 13).

Detta skulle möjligen kunna stödja resonemanget ovan.
11. PL s. 183, Questions s. 221.
12. PL s. 180, Questions s. 219.
13. PL s. 201, Questions s. 449–450.
14. Posner s. 36–37.
15. PL s. 180, Questions s. 219.
16. PL s. 183, Questions s. 222.
17. PL s. 197, Questions s. 446.
18. PL s. 183, Questions s. 222.
19. PL s. 197, Questions s. 446.
20. PL s. 198, Questions s. 446.
21. PL s. 186–187, Questions s. 224–225.
22. PL s. 189, Questions s. 226–227.
23. PL s. 187, Questions s. 225.
24. PL s. 188, Questions s. 226.
25. Ibid.
26. PL s. 191, Questions s. 228. Orden inom klammer givna i min översättning, då jag finner översättningen i PL otillfredsställande.

V. DIKTEN SOM EN HELHET

1. Questions s. 487, min övers.
2. Lane s. 14.
3. Fjord Jensen, Johan, Litteraturforskning. Från Aristoteles till den nya kritiken, Stockholm 1964.

Fjord Jensen talar bl.a. om den effekt och den estetiska verkan som vissa ord och stilenheter kan ha. Han tycks alltså snarare ha stilistiska än strukturellt–lingvistiska utgångspunkter för sin uppbyggnadsprocess. För RJ däremot har den strukturellt–lingvistisk karaktär. Jfr Posners tolkning av RJ:s uppbyggnadsprocess längre fram i detta kapitel.
4. Fjord Jensen s. 117–118.

Peter Brask diskuterar i sin Tekst og tolkning, Bidrag til den litterære semantik, København 1974, s. 37–38, två begrepp från nykritiken och sätter dem på plats i den nya uppfattning av det autonoma verket som han omfattar och som RJ:s metod f.ö. väl lämpar sig för, vilket resonemanget längre fram i min avhandling kommer att visa.

De två begreppen är *helhetsbegreppet* och *stratifieringen* och hans resonemang utgår just från den beskrivning Fjord Jensens citat ovan gav av det hierarkiska förloppet, »dvs at visse egenskaber er underordnet visse andre i et eller andet pyramideagtigt system». Brask opponerar sig mot denna stratifiering: »Hertil knyttes endda undertiden værdiforestillinger i retning af at det er finere i pyramidens øvre dele end i dens nedre.» Man måste nödvändigtvis införa olika lager eller delsystem i analysen, menar Brask, men »herfra kan man ikke slutte noget som helst om noget hierarki mellem disse 'lag' indbyrdes. De er altså slet ikke lag eller strata, og man har her indført en besnærende men ganske irrelevant metafor, som måske skyldes gamle forestillinger om en slags trinstige fra det lavest fysiske til det højeste åndelige. Men eftersom værket er sprog er det hverken 'fysisk' eller 'åndeligt', og heller ingen 'blandning' af fysis og pneuma (spiritus) – men noget helt tredje, der ikke *kan* bestemmes ved dette par af modsætninger» (s. 37). Dock hävdar Brask att det autonoma verket är en helhet: där skall ingå en redogörelse för *samspelet*

mellan de delsystem som analysen använder sig av. Där uppställs alltså överordnade system i den mening att de första delsystemen upptas i dessa. Men därav följer inte, menar Brask, att delsystemen inbördes är ordnade i en uppåtstigande räcka.

Motsättningen mellan Brasks tankegång och det citat av Fjord Jensen jag ovan valt för att beskriva min »tänkta» uppbyggnadsprocess är kanske endast skenbar. När Fjord Jensen talar om hierarki och RJ om »subordination» torde det inte vara fråga om en värdehierarki utan om en hierarki i den meningen att man går från relationer mellan enkla element till ett alltmer komplext samspel av en mångfald element. Men det ena är inte »finare» än det andra.

5. Piaget s. 8.

6. Biologernas syn på organismernas uppbyggnad visar liknande mönster. I en recension beskriver RJ processen på följande sätt:

»When proceeding from the simplest to more complex organisms, the author makes clear that in each of them the interaction of the constituent parts underlies 'the organization of the whole' and that, on the other hand, the integration confers upon the whole new structural properties. With the rise of cybernetics, such an interaction between the constituents of a living organism [...] has been approached as a problem of communication, and language becomes a model example 'of interaction between elements of an integrated whole'.» Se Life and Language s. 100–101.

7. Fjord Jensen s. 116.

8. Questions s. 495, min övers.

9. Posner s. 38.

10. Följande analyser av RJ har undersökts av mig:

a) *Vocabulorum constructio* dans le sonnet de Dante «Se vedi li occhi miei», i Questions s. 299–318. [Med P. Valesio]

b) «Si nostre vie». Observations sur la *composition & structure de motz* dans un sonnet de Joachim Du Bellay, s. 319–355.

c) L'art verbal dans «Th'expence of spirit» de Shakespeare, s. 356–377. [Med L. G. Jones]

d) «Les chats» de Charles Baudelaire, s. 401–419. [Med C. Lévi-Strauss]

e) Une microscopie du dernier «Spleen» dans *les Fleurs du mal*, s. 420–435.

f) La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht «Wir sind sie», s. 444–462.

Alla analyserna finns återgivna på franska i Questions. Citaten är hämtade ur denna franska utgåva och översatta av mig utom beträffande analyserna av Les chats och Wir sind sie, vilka finns översatta till svenska i FS och PL. Exemplen ur dikterna har kontrollerats mot originalutgåva, där så kunnat ske. Dessa finns angivna i Questions för varje diktanalys. Se vidare min litteraturförteckning. Själva dikterna finns återgivna i mitt appendix i den form de har i Questions.

RJ har givetvis utfört många andra diktanalyser. Åtskilliga av dem gäller emellertid ryska och andra dikter, där språksvårigheter har hindrat mig att granska analyserna. Ytterligare några är av så sent datum att mitt arbete redan var i det närmaste slutfört då de publicerades. Jag har emellertid ansett att de sex analyser jag granskat är representativa och tillräckliga exempel på RJ:s metod.

Till tjänst för den intresserade ger jag dock här några titlar:

– «Devuška pela». Nabljudenija nad jazykovym stroem stansov Aleksandra Bloka [»En flicka sjöng». Iakttagelser kring den språkliga konstruktionen i Aleksandr Bloks stanser], i Orbis scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag, München 1966, s. 385–401.

– The Drum Lines in Majakovskij's "150 000 000", i California Slavic Studies, Vol. VI, Berkeley etc., 1971, s. 39–41.

– Slavoslovie Siluana Simeonu [Siluans lovtal till Simeon], i Xenia Slavica. Papers presented to Gojko Ružičić on the occasion of his seventy-fifth birthday, 2 February 1969, The Hague–Paris 1975, s. 75–83.

– Igra v adu u Puškina i Chlebnikova [Leken i helvetet hos Puškin och Chlebnikov], i Sravnitel'noe izučenie literatur. Sb. statej k 80-letiju akademika M. P. Alekseeva, Leningrad 1976, s. 35–37.

– [Med Stephen Rudy] Yeats' "Sorrow of Love" through the years, Malta 1977.

– Stichi Puškina o deve-statue, vakchanke i smirennice [Puškins verser om flickstatyn, backanten och den fromma], i Alexander Puškin, New York University Slavic Papers, Vol. I, New York 1976, s. 3–26.

[–] Hölderlin, Klee, Brecht, utg. E.Holenstein, Baden-Baden 1976.

Prosaanalys:

– [Med Bayara Aroutonova] An unknown album page by Nikolaj Gogol', i Harvard Library Bulletin, Vol. XX, No. 3, July 1972, s. 236–254.

Den horisontella dikten

1. De i svenskan gängse benämningarna på sonettens båda strofтyper torde vara *kvadernarer* och *terziner*, men då Aspelin kallar dem kvartetter och terzetter behåller jag hans benämningar för att undvika diskrepanser mellan min egen text och citaten från Aspelin.

2. Questions s. 301. min övers.

3. Ibid.

4. Questions s. 327. min övers.

5. Questions s. 491–492, min övers.

6. RJ påpekar i analysen att han valt den titel som dikten bar i Brechts Berlinantologi Hundert Gedichte (1951). I Lieder, Gedichte, Chöre (1934) bär dikten titeln *Wer aber ist die Partei?*
7. PL s. 199, Questions s. 447–448.
8. PL s. 200, Questions s. 448–449.
9. Questions s. 364, min övers.
10. Questions s. 357, min övers.
11. Brandell, Gunnar, Roman Jakobson och poesins grammatik, i Svenska Dagbladet, 22 april, Stockholm 1974.
12. Questions s. 421, min övers.
13. Questions s. 301, min övers.
14. Jfr början av Den horisontella dikten.
15. Questions s. 327.
16. Ibid., min övers.
17. Questions s. 328.
18. Questions s. 326.
19. Questions s. 329, min övers.
20. Questions s. 433, min övers.
21. Questions s. 373–374, min övers.
22. Questions s. 374.
23. Questions s. 425, min övers.
24. Questions s. 434, min övers.
25. Questions s. 429, min övers.
26. Questions s. 371, min övers.
27. Questions s. 374, min övers.
28. Jfr s. 64 ff.
29. Questions s. 491, min övers.
30. FS s. 173, Questions s. 414. Orden inom klammer givna i min översättning, då jag finner översättningen i FS otillfredsställande.
31. FS s. 173–174, Questions s. 414–415.
32. FS s. 175, Questions s. 415–416.
33. Fjord Jensen s. 117.
34. Jfr Det semantiska planet, not 2.
35. Jfr s. 70.
36. Questions s. 374.
37. PL s. 214, Questions s. 460.
38. FS s. 175, Questions s. 416.
39. Terminologin är f.ö. inte fastlagd: vi har tidigare mött termerna kombinationsaxel eller syntagmaxel och hos Saussure successivitetsaxel. Sekvensaxeln blir alltså den horisontella axel längs vilken diktens ord radar upp sig i följd.
40. PL s. 150, Style s. 358.
41. Jfr s. 44 och mitt sammanfattande resonemang s. 117.

Den vertikala dikten

1. FS s. 158. Analysens originalversion finns i L'Homme, II, Paris 1962, s. 5–21. Den version jag ger hänvisning till här står i Questions s. 401–419. Där saknas dock förordet av Claude Lévi-Strauss.
2. Riffaterre s. 308–309.

Det grammatiska planet

1. Questions s. 301, min övers.
2. Jfr mitt tidigare referat av Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie. Den morfologiska nivån kan ses sammanförd med den syntaktiska till ett plan – det grammatiska. Presentationen i fortsättningen behandlar alltså alla slag av grammatiska synpunkter under rubriken Det grammatiska planet.
3. Se s. 56.
4. Jfr s. 80.
5. Questions s. 364, min övers.
6. Questions s. 364–365, min övers.
7. Questions s. 365, min övers.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. Jfr s. 81.
13. »l'agent non-marqué» bör snarast innebära den »vanliga», normala, icke speciellt markerade formen för den handlande personen, subjektet i aktiv sats, resp. agenten i passiv. Se Lyons, John, New Horizons in Linguistics, London (1970) 1972, s. 16.
14. Questions s. 366, min övers.
15. Ibid.

Det fonologiska planet

1. Jfr Six leçons s. 47.
2. PL s. 160, Style s. 365.
3. PL s. 151–152, Style s. 358–359.
4. PL s. 165, Style s. 368.
5. PL s. 152, Style s. 359.
6. Ibid.
7. PL s. 153, Style s. 360.
8. Ibid.
9. PL s. 162, Style s. 366.
10. Questions s. 358, min övers.
11. Questions s. 313, min övers.
12. Jfr s. 81.
13. PL s. 163, Style s. 367.
14. PL s. 198, Questions s. 447.
15. PL s. 165, Style s. 368.
16. Jfr s. 75–76.
17. PL s. 164. Rimorden dock citerade ur originalet, Style s. 368.
18. PL s. 173, Style s. 374.
19. Questions s. 303, min övers.
20. Små bokstäver markerar kvinnliga rim, stora manliga.
21. Questions s. 343, min övers.
22. Modernt uttal /e/: /hevn/, /men/, /hel/. /ɛ/ torde markera uttalet på Shakespeares tid, jfr Kökeritz, Helge, Shakespeare's Pronunciation, New Haven 1953, s. 113.
23. Questions s. 373, min övers.

24. FS s. 165, Questions s. 406.
25. FS s. 165–166, Questions s. 407. [[13]*savants*] enligt L'Homme. I FS står *savants*.

RJ vill samtidigt se strofens två sista versrader som centrum, »mittdistikon», i en annan uppdelning av dikten.

26. Jfr Det grammatiska planet s. 78.
27. Questions s. 367, min övers.
28. Questions s. 303, min övers.
29. Questions s. 347, min övers.
30. PL s. 163, Style s. 367.
31. TCLP s. 19.
32. PL s. 163–164, Style s. 367–368.
33. Questions s. 357, min övers.
34. FS s. 161, Questions s. 402.
35. FS s. 172, Questions s. 413. Exemplet inom [ ] enligt L'Homme. I FS står:
[11]/*sãblə sãdɔr*mir dãnzœ revə *sã fẽ*/ –
[13]/par*sɛlə dɔr* ɛsi *kœsablə fẽ*/.

Skiljaktigheterna kan delvis bero på att tryckeriet saknat nödvändiga typer. I båda versionerna, men ej i Questions, står dock tryckfelet /ɛsi/ för /ẽsi/.

36. Ibid.
37. Questions s. 345, min övers.
38. FS s. 173, Questions s. 413–414. [[12]*MagIQUES*] och [[14]*MystIQUES*] enligt L'Homme. I FS står [12]*magIQUES* och [14]*mystIQUES*.
39. PL s. 209–210, Questions s. 456–457. PL tar hänsyn till RJ:s egenhändiga rättelser av den ursprungliga texten i Beiträge zur Sprachwissenschaft, jfr PL s. 256. Questions överensstämmer med PL.
40. PL s. 210, Questions s. 457.
41. PL s. 169–170, Style s. 371–372. /ʒʌst/, enligt Association Phonétiques system /dʒʌst/.
42. Questions s. 348, min övers.
43. Ljudsymbolik är en term RJ lånat från Edward Sapir, som kallar den »symbolisme phonétique». Denne menar att den s.k. synestesin, en neuropsykologisk term som betecknar förmågan att uppleva intryck på två eller flera plan samtidigt, t. ex. ljud och färg, ligger bakom ljudsymboliken. Se Six leçons s. 118–119.
44. PL s. 171, Style s. 372.
45. PL s. 171–172, Style s. 372–373.
46. PL s. 172, Style s. 373.
47. Ibid.
48. FS s. 166, Questions s. 408.
49. FS s. 166–167, Questions s. 408.

Marguerite Durands undersökning, La spécificité du phonème, Application au cas de R/L, i Journal de psychologie normale et pathologique, 57, Paris 1960, s. 405–419, kan ses som ett exempel på den forskning som RJ efterlyser i Linguistics and Poetics angående ljudsymbolik. Han säger där: »Om forskningsresultaten på detta område stundom har varit vaga eller kontroversiella, beror detta i första hand på att man tagit otillräcklig hänsyn till de psykologiska och/eller lingvistiska undersökningsmetoderna. I synnerhet ur lingvistisk synpunkt har bilden ofta störts av brist på intresse för den fonologiska aspekten av språkljuden eller genom oundvikligt fruktlösa operationer med komplexa fonemiska enheter i stället för med deras yttersta beståndsdelar.» Jfr PL s. 171, Style s. 372–373.

Det semantiska planet

1. Questions s. 487, min övers.
2. Brask har fruktbart rett ut och definierat begreppen »beskrivelse», tydning och tolkning av en text. »*Beskrivelsen*» är en uttrycklig redogörelse för tydningen av verket. I »beskrivelsen» ingår alltså utredningar av alla sådana fenomen i verket som man menar medverkar vid frambringandet av betydelsen, dvs. som man själv använder då man frambringar det autonoma verket. »Beskrivelsen er selv en tekst, og det er enheten af denne og den litterære tekst som vi kalder det autonome værk» (s. 63).

Tydningen är en process som alltid pågår under läsning. En »beskrivelse» är alltså en framställning av denna tydning, men »Ikke af den psykologiske læseproces, men af en sådans resultat. Og derved bliver beskrivelsen tillige en anvisning på en bestemt måde at tyde teksten på» (s. 63). (Brasks resonemang om »beskrivelsens» förhållande till upplevelsen av det litterära verket återkommer vi f. ö. till i det sista kapitlet.)

Tolkningen är resultatet av en analytisk verksamhet »hvis mål er at forklare det autonome værks eksistens og egenskaber som sekundære fenomener, dvs som fremtrædelsesformer for noget uden for, evt som kausalprodukt af noget. Hvis vi et øjeblik tænker os at et værks udsagn virkelig kun var et simpelt udsagn om verden, så kunne man sige at beskrivelsen er en redegørelse for samtlige sproglige egenskaber ved dette udsagn, inclusive dets mening, mens tolkningen er en forklaring af det ud fra noget andet, fx afsenderens personlighed (biografisk tolkning) eller den sociale situation ved afsendelsen (sociologisk tolkning) eller endelig ud fra udsagnets forhold til andre udsagn eller fra en mening om verdens egentlige beskaffenhed (ontologisk tolkning) (s. 63–64).

Brask har tidigare beskrivit en drömtydning à la Freud, vilken kan tjäna som konkret exempel. Han sammanfattar på följande sätt: »Som overgang til næste kapitel kan det være værd at bemærke, at tydningen af drømmen om bilerotikken ikke er nogen forklaring af drømmens opståen eller af dens plads i drømmerens sjæleliv. Det er endnu kun dens mening som er blevet utredt. Tænkte man sig at Freud havde forklaret drømmen som et vidnesbyrd om fx det-og-det traume hos drømmeren, så var der

Noter till s. 85–93.

dermed taget endnu et skridt, og et nyt sprogligt plan var lagt til. En sådan forklaring, hvor der gåes udenfor det autonome værk for der at opspore noget som går forud for værket og er betingende for dets beskaffenhed eller ligefrem for selve dets tilkomst, vil vi kalde *en tolkning*» (s. 59). Se vidare Brask kap. I: 11 Tydninger og tolkninger – formelle klassifikationer (s. 59ff.).

En analys av RJ borde väl kunna gå under beteckningen »beskrivelse» av hans tydning av en dikt. Några tolkningar i Brasks mening ger han sig däremot inte in på – se slutet av detta kapitel. Men läsaren av analysen kan dock – som min redogörelse för analysen av Les chats vill visa – nå fram till en betydelse- och symboltolkning, en »förståelse», som bygger på den grund RJ:s tydning utgör.

3. Questions s. 433, min övers.
4. FS s. 173, Questions s. 414.
5. Questions s. 317, min övers.
6. Jfr s. 54 och s. 73.
7. PL s. 201, Questions s. 450.
8. PL s. 202, Questions s. 450.
9. Questions s. 310, min övers.
10. Questions s. 328–329, min övers.
11. Questions s. 367.
12. Questions s. 423, min övers.
13. Questions s. 422–423.
14. PL s. 177–178, Style s. 376–377.
15. PL s. 203, Questions s. 451.
16. PL s. 203–204, Questions s. 452.
17. RJ har tidigare på s. 424 hävdat att *au fond de* är synonymt med prepositionen *dans:* »Au lieu de répéter la locution prépositive *au fond de* (III_4), le poète a introduit la préposition synonyme *dans* (V_2)».
18. Questions s. 424–425, min övers.
19. Questions s. 425, min övers.
20. Den mer exakta definition av termen, som t. ex. Guiraud ger, saknas i RJ:s analyser. Guirauds definition: »Nous désignerons [...] par *mots-clés* les mots dont la fréquence dans un texte s'écarte *significativement* de sa fréquence dans la langue; – ceci en prenant pour critère la liste de fréquence de Vander Beke», tycks här motsvaras av en mer allmän uppfattning av nyckelorden som just nycklar för innehållet. Jfr Guiraud, P., Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry, Paris 1953, s. 155.
21. Questions s. 307–308, min övers.
22. Questions s. 424, min övers.
23. Questions s. 425, min övers.
24. Questions s. 369, min övers.
25. Jfr analysen av Du Bellays sonett, Questions s. 328, och analysen av Les chats, FS s. 174, Questions s. 415. Andra gånger kan enbart förekomsten i vissa strofer av idén om utsträckning i tid och rum noteras som kontrast till strofer där den saknas. Jfr analysen av Spleen, Questions s. 426.
26. Den fonologi som RJ skapat arbetar med begreppet *fonem.* Fonemen skils åt av så kallade *distinktiva drag.* Dessa står alltid i *binär opposition.* Dessa begrepp behandlas i mitt kapitel Tecken, ljud och betydelse, men en exemplifiering kan här vara på sin plats.

Exempelvis är /t/ och /d/ lika varandra däri att båda är dentala ljud – dvs. bildas med tungspetsen mot övertänderna – och båda är klusiler – dvs. bildas genom att luftströmmen stängs av och släpps på igen. Men de skils åt av det distinktiva draget att /d/ är tonande men /t/ tonlöst – vid /d/ arbetar stämbanden, vid /t/ icke. Å andra sidan är /t/ och /s/ båda tonlösa och båda dentaler, men skils åt av det distinktiva draget att /t/ är klusil men /s/ frikativt – dvs. bildas på så sätt att luftströmmen passerar under friktion.

I detta fall är den binära oppositionen *polär,* dvs. är en motsättning mellan två poler inom samma kategori – här bildningssättet. I det förra fallet är motsättningen av typen 1:0, *närvaro:frånvaro* – här stämbandseffekt: ingen stämbandseffekt.

Se Preliminaries s. 3.

27. Questions s. 365, min övers.
28. Questions s. 351, min övers.
29. Ibid.
30. Questions s. 372.
31. Ibid., min övers.
32. Questions s. 431, min övers.
33. Questions s. 364, min övers.
34. FS s. 174, Questions s. 414.
35. FS s. 161, Questions s. 403.
36. FS s. 174, Questions s. 414–415.
37. FS s. 170–171, Questions s. 411–412.
38. FS s. 173, Questions s. 414.
39. FS s. 161, Questions s. 403.
40. FS s. 162–163, Questions s. 403–404.
41. FS s. 163, Questions s. 404.
42. FS s. 171, Questions s. 412.
43. FS s. 172, Questions s. 412. (*ultimes* i FS översatt med »yppersta». Min övers. »yttersta».)
44. FS s. 174–175, Questions s. 415. Ställena inom klammer givna i min översättning, då jag finner översättningen i FS otillfredsställande.
45. FS s. 167, Questions s. 409.
46. FS s. 171, Questions s. 412.
47. Ibid. Citatet återges här i min egen översättning p. g. a. ett ombrytningsfel i Aspelins antologi, som gör förståelse omöjlig.
48. Man finner i flera av analyserna för den semantiska tydningen viktiga iakttagelser kring metaforer, metonymier och metamorfoser. I Spleen-analysen ges exempel på metaforer på bl. a. s. 426, 428, 431. Metamorfoser diskuteras i Brecht-analysen på s. 453, i Spleen-analysen på s. 433 och i Dante-

analysen på s. 314. Metonymier tas bl.a. upp till behandling i Dante-analysen på s. 308. Sidhänvisningarna gäller Questions.
49. Intressant är att det franska uppslagsverket Petit Larousse tidigare kallade metafor och metonymi för »retoriska figurer» (se uppl. 1924, s. 644 och 648) men i den senaste upplagan talar om »stilistiska processer» (se uppl. 1976, s. 646 och 650) – alltså en funktionell beskrivning i stället för en statisk.
50. PL s. 132, Essais s. 61.
51. Ibid.
52. PL s. 132, Essais s. 62.
53. PL s. 133, Essais s. 62.
54. PL s. 132, Essais s. 61.
55. PL s. 131–132, Essais s. 61.
56. PL s. 136, Essais s. 64–65.
57. PL s. 135, Essais s. 63.
58. PL s. 133, Essais s. 62.
59. PL s. 133–134, Essais s. 62–63.
60. PL s. 168, Style s. 370.
61. PL s. 137–138, Essais s. 66–67.
62. PL s. 137, Essais s. 65–66.
63. FS s. 175, Questions s. 415. Jfr not 44 i detta kapitel.
64. Ibid.
65. FS s. 177, Questions s. 417.
66. Vi har tidigare nämnt att diktens mittparti ofta spelar en betydelsefull roll i RJ:s analyser. Exempel på detta kan vi se i analyserna av Spleen, Questions s. 428, Wir sind sie, PL s. 214, Questions s. 460–461 och Th'expence of Spirit, Questions s. 373–374.
67. FS s. 175–176, Questions s. 415–416.
68. FS s. 169, Questions s. 410.
69. FS s. 173, Questions s. 414.
70. FS s. 176, Questions s. 416–417.
71. FS s. 172, Questions s. 412.
72. FS s. 169–172, Questions s. 410–412.
73. FS s. 169, Questions s. 410.
74. FS s. 176–177, Questions s. 417.
75. Questions s. 501, min övers. Jfr FS not 7, s. 305.
76. Ibid.

Sammanfattande resonemang

1. PL s. 128, Essais s. 46. – Jfr också s. 34.
2. Questions s. 487, min övers.
3. TCLP s. 18.
4. Questions s. 487.

VI. KRITISKA SYNPUNKTER

1. Upphovet till debatten är som jag nämnde i inledningen den strukturalistiska analysen av Les chats, publicerad 1962 av RJ och Claude Lévi-Strauss. Tills vidare har slutpunkten i debatten satts av RJ i ett Postscriptum, skrivet i januari 1973 och publicerat i Questions. En livlig internationell debatt pågick åren 1962–1973. RJ ger i en not till sitt Postscriptum (s. 504) hänvisning till några av dem som deltagit i debatten och närmare diskuterat frågan, men då ämnet är så centralt och RJ:s analys så känd, behandlas naturligtvis frågan även av andra litteraturforskare och språkmän. RJ uppger heller inte *var* de artiklar han hänvisar till i sin not är införda. Då den internationella bredden gör det nästan omöjligt att leta fram alla dessa, bad jag i ett brev till RJ i september 1973 om hjälp och hänvisning till några tidskrifter. Då jag inte fått något direkt svar angående detta, har jag själv sökt vidare och lyckats finna några bidrag. Fältet är emellertid stort och svåröverskådligt, och en fullständig lista med hänvisningar till bidragen i debatten kan inte ges.

Diskussionen kring Jakobsons fonologiska teorier

1. EFJ s. 370, s. 401.
2. Fry, D. B., Perception and Recognition in Speech, i [Jakobson, Roman], For Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday 11 October 1956, The Hague 1956, s. 169–173.
3. Fant s. 639.
4. Fant s. 634, samt Malmberg, Bertil, Réflexions sur les traits distinctifs et le classement des phonèmes, i To Honor Roman Jakobson II s. 1250.
5. Garvin, Paul L., Reviews, Preliminaries to speech analysis: The distinctive features and their correlates. By Roman Jakobson, C. Gunnar M. Fant, and Morris Halle, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 29, Baltimore 1953, s. 475–476.
6. Structural Linguistics s. 72.
7. Fischer-Jørgensen, Eli, Report, What Can the New Techniques of Acoustic Phonetics Contribute to Linguistics?, i Proceedings of the Eighth International Congress of Linguists, Oslo 1958 (cit. Proceedings 1958), s. 479.
8. Fant s. 639, Structural Linguistics s. 124–126.
9. Fischer-Jørgensen, Eli, Perceptual Dimensions of Vowels, i To Honor Roman Jakobson I s. 667–671.
10. Se Structural Linguistics s. 173: »JAKOBSON's law – according to which there is a parallelism between the order in which the child learns to master the phonemes of its language and the order in which distinctions get lost in aphasia on the one hand, and on the other the degree of generality of phonemic distinctions ...»
11. Fischer-Jørgensen, Report, i Proceedings 1958 s. 480.
12. Shapiro, Michael, Besprechungen, Jakobson, Roman, Selected Writings, Vol. II, Word and

Language, i Indogermanische Forschungen, Zeitschrift für Indogermanistik und allgemeine Sprachwissenschaft, 78. Band, Berlin–New York 1973, s. 199.
13. Jakobson, Roman, Report, Typological Studies and Their Contribution to Historical Comparative Linguistics, i Proceedings 1958 s. 17.
14. Jakobson, Report, i Proceedings 1958 s. 34.
15. Sebeok, Thomas A., Reviews, Selected Writings: I. Phonological studies. By Roman Jakobson, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 41, Number I, Baltimore 1965, s. 80.
16. Se t. ex. Brozović, D., Some Remarks on Distinctive Features Especially in Standard Serbocroatian, och Householder, Fred W., Distinctive Features and Phonetic Features, i To Honor Roman Jakobson I s. 412–426 resp. II s. 941–944.
17. EFJ s. 149.
18. Fischer-Jørgensen, Report, i Proceedings 1958 s. 472.
19. Sebeok, Reviews s. 81.
20. Delas, D., Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson, i Langue française, 19, Paris 1973, s. 108–119.
21. Garvin s. 478.
22. Fant s. 635–636.
23. Structural Linguistics s. 121.
24. Joos, Martin, Reviews, Fundamentals of language. By Roman Jakobson and Morris Halle, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 33, Baltimore 1957, s. 412.
25. Jakobson, The Phonemic Concept of Distinctive Features, i Proceedings 1962 s. 454.
26. EFJ s. 148–149.
27. Jakobson, The Phonemic Concept of Distinctive Features, i Proceedings 1962 s. 451, min övers.
28. Garvin s. 478–481.
29. Structural Linguistics s. 127.
30. Ibid.
31. Se s. 33 ff resp. 117 ff.

Diskussionen kring Jakobsons poetik

1. Jfr not 30 till kapitlet Bakgrundsperspektiv.
2. Mounin, Georges, Baudelaire devant une critique structurale, i Actes du colloque de Nice, mai 1967, Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, no 4–5, Nice 1968, s. 158.
3. Ibid.
4. Riffaterre s. 310.
5. Questions s. 488, min övers.
6. Jfr s. 156 ff.
7. Riffaterre s. 315.
8. Ibid.
9. Riffaterre s. 316.
10. Ibid. På denna kritik svarar RJ i Questions s. 492.
11. Riffaterre s. 317.
12. Riffaterre s. 318.
13. Riffaterre s. 319.
14. Riffaterre s. 321.
15. Questions s. 500.
16. RJ svarar – som ett ytterligare exempel – att det inte alls förhåller sig så, utan att effekten kommer av oppositionen mellan två numerus stödd av den regelmässiga växlingen mellan manliga och kvinnliga rim. Se vidare Questions s. 498.
17. Riffaterre s. 324.
18. Riffaterre s. 324–325.
19. Questions s. 488.
20. Questions s. 490–491, min övers.
21. Jfr s. 156 ff.
22. Mounin s. 159.
23. Frandon, I.-M., Le structuralisme et les caractères de l'œuvre littéraire à propos des « Chats » de Baudelaire, i Revue d'Histoire Littéraire de la France, no 1, janvier–février, Paris 1972, s. 113.
24. Ibid.
25. Posner s. 41.
26. Frandon s. 103.
27. Jfr s. 133–134.
28. Riffaterre, Michael, Le poème comme représentation, i Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, I: 4, Paris 1970, s. 399–418.
29. Frandon s. 112.
30. Frandon s. 113.
31. Hendricks, W. O., Three models for the description of poetry, i Journal of Linguistics, Vol. 5, April, London 1969, s. 11.
32. Hendricks s. 17.
33. Hendricks s. 20.
34. Durand, Gilbert, «Les chats, les rats et les structuralistes», Symbole et structuralisme figuratif, i Cahiers internationaux de symbolisme, no 17–18, Mons 1969, s. 20.
35. Ibid.
36. Frandon s. 105.
37. Jfr not 52 till detta kap.
38. Riffaterre s. 310.
39. Posner s. 31.
40. Posner s. 47.
41. Posner s. 49.
42. Questions s. 500, min övers. Jämför också RJ:s resonemang om intuitionens roll för uppfattningen av undermedvetna språkmönster i poesi, i artikeln Structures linguistiques subliminales en poésie, i Questions s. 292, PL s.226.
43. Riffaterre s. 327.
44. Delbouille, Paul, Analyse structurale et analyse textuelle, i Cahiers d'analyse textuelle, 10, Liège 1968, s. 15.
45. Termerna regressiv assimilation och dissimilation innebär liksom i fonetiken att ett i tidsföljden

senare element får inverkan på ett *tidigare* element, antingen så att det blir likartat – assimilation – eller kontrasterande – dissimilation.
46. Questions s. 495, min övers.
47. Frandon s. 101.
48. Antoine, Gérald, Chroniques, Où en est-on de la « nouvelle critique », i Le français moderne, revue de linguistique française, no 4, Paris 1973, s. 377.
49. Mounin s. 158.
50. Delbouille s. 21.
51. Posner s. 43.
52. Jag har haft tillfälle att diskutera saken direkt med RJ. I brev till mig av 4 oktober 1976 skriver han: »I agree with you that the analysis of 'Les chats' is to be viewed independently of the attempts toward 'an interpretation of the meaning of the poem'.»
53. Posner s. 45.
54. Questions s. 486, min övers.
55. Questions s. 444, början av Brecht-analysen.
56. Frandon s. 104.
57. Frandon s. 106.
58. Frandon s. 107.
59. Aspelins övers. av Les chats-analysen, FS s. 169.
60. Frandon s. 108.
61. Frandon s. 110.
62. Frandon s. 109, not 15.
63. Frandon s. 108, not 15.
64. Jfr kap. Bakgrundsperspektiv. Se här Frandon s. 112–113.
65. Frandon s. 116.
66. Schober, Rita, Werten oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die „nouvelle critique", i författarens Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zur Theorie und Praxis des Realismus in der französischen Literatur, Berlin-Weimar 1970, s. 12–13.
67. Goldmann, Lucien–Peters, Norbert, »Les Chats», Charles Baudelaire, i Revue de l'Institut de Sociologie, no 3, Bruxelles 1969, s. 409–413.
68. Schober placerar här RJ i »mottagargruppen» – se Schober s. 13. Detta är naturligtvis fullt möjligt – se vidare mina synpunkter i slutet av avhandlingen.
69. Durand borde med Schobers modell snarare föras till avsändargruppen.
70. Cellier, Léon, «Les chats» de Charles Baudelaire, Essai d'exégèse, i Revue des Sciences humaines, fasc. 142, avril–juin, Villeneuve-d'Ascq 1971, s. 207–216.

VII. METODENS RÄCKVIDD

1. Se s. 98.
2. Posner s. 40ff.
3. Personligen har jag svårt att förstå ordet »vederlägga», ty. widerlegen. Enligt mitt sätt att se blir inte hypoteserna *vederlagda* men väl *kompletterade* genom iakttagelser på andra plan.
4. Detta är helt i enlighet med RJ:s definition av ordet »strukturalism», se början av kapitlet Bakgrundsperspektiv.
5. En sådan beskrivning av vad metoden går ut på strider inte mot Todorovs syn på metodens vetenskapliga syfte enligt artikeln Todorov, Tzvetan, Roman Jakobson poéticien, i Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, II: 5, Paris 1971, 2. 278: »Ce qui intéresse Jakobson n'est pas d'énoncer des révélations ou de dénoncer ses adversaires, mais de poser une base à partir de laquelle sera possible la description, la *connaissance* des faits littéraires particuliers. Et en cela il n'a pas de précurseur.

Dès son premier texte sur la littérature Jakobson écrit : 'L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité ... Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le *procédé* comme leur « personnage » unique.' L'objet de la science n'est pas, n'a jamais été, un objet réel, pris tel qu'en lui-même; ce ne sont donc pas, dans le cas des études littéraires, les œuvres littéraires elles-mêmes (tout comme les 'corps' ne le sont pas, pour la physique – ou pour la chimie, ou pour la géométrie). Cet objet ne peut être que construit : il est fait des catégories abstraites que tel ou tel point de vue permet d'identifier au sein de l'objet réel, et des lois de leur interaction. Le discours scientifique doit rendre compte des faits que l'on observe mais il n'a pas *pour but* la description des faits en eux-mêmes. L'étude de la littérature, que Jakobson appellera plus tard *poétique,* aura pour objet non les œuvres mais les 'procédés' littéraires.»
6. Se s. 16.
7. Malmberg, Teckenlära s. 12–13.
8. Malmberg, Teckenlära s. 13.
9. Se s. 32.
10. Recension av Claude Jannoud, Questions de poétique: Jakobson, le prophète de la linguistique, i Le Figaro, 12 mai, Paris 1973, s. 16.
11. I en intervju i La quinzaine littéraire, no 51, Paris 1968, La langue est le moteur de l'imagination, s. 18–20, beskriver RJ lingvistiken som en länk mellan naturvetenskap och humanvetenskap. Språket ligger nämligen mellan natur och kultur, påpekar han.
12. I Life and Language diskuterar RJ hela tiden sambandet mellan biologi och språk. Han nämner där bl. a. att redan Trubetzkoy påpekade det nödvändiga i att »bekanta sig med» biologin: »though causal explanation is deprived of proof and cogency, there must possibly exist an analogy between bio-

logical laws of evolution and the laws which underlie the evolution of linguistic systems» (s. 101).

13. Main Trends s. 44–62. Resonemanget förs också i Life and Language.

14. Jfr Main Trends s. 50.

15. Ibid. – Se även Jacobs biologiska synpunkter i not 5 till kap. Bakgrundsperspektiv.

16. Symbolerna A, T, G och C betecknar kvävebaserna adenin, tymin, guanin och cytosin. I Life and Language beskriver RJ relationerna på följande sätt: »Of the four 'nucleic letters' two *larger* ones namely purines – A(denine) and G(uanine) – are opposed to two *smaller* ones, namely pyramidines – T(hymine) and C(ytosine), and the 'letters' within each of these two pairs display two polar orders of the donor and recipient» (s. 100).

17. Main Trends s. 53, min övers.

18. Ungar, G., The Molecular Code of Memory, I and II, i Essentialia, Scientific Journal published for the Medical Profession by: UCB–Pharmaceutical Division, no 5, no 6, Brussels 1973.

19. RJ har själv uttryckt exakt denna tanke: »As far as the 'aptitude for language' is supposed to be the final genetic endowment in the build up of human species, then perhaps the fundamental plan of language, its indispensable design common to all verbal codes of the world, must have belonged to this endowment.» Se Life and Language s. 101.

20. François Jacob har i artikeln The Linguistic Model in Biology, i Echoes s. 185–192, betvivlat den tanken. Han tycks snarare vara anhängare till det tidigare ledet i RJ-citatet, det om »ett blott sammanträffande beroende på gemensamma behov»: »It is this question which Roman Jakobson and I have had occasion to discuss amicably several times, without either of us convincing the other.» Se Echoes s. 187.

21. Jfr s. 157.

22. Enligt en föreläsning av RJ vid Stockholms universitet den 8 september 1975. Se f. ö. not 26 till kap. Det semantiska planet, samt de två kapitlen om fonologi.

23. Löwdin, Per-Olov, Människan och hennes psyke i den moderna kvantteorins världsbild, i Forskning och praktik, 1074, Sandoz AB, Stockholm 1974, s. 123.

24. Se s. 125–126.

25. Se Jakobson, Roman, Rapport, Linguistics in its Relation to other Sciences, i Actes du Xe Congrès International des Linguistes, Bucarest 1969, s. 115–116.

26. Eco, Den frånvarande strukturen s. 348.

27. Den intresserade kan finna en tankeväckande schematisk presentation av Watson–Cricks DNA-struktur i Beadle, George W., Genetics and Modern Biology, Jayne Lectures for 1962, American Philosophical Society, Philadelphia 1963, s. 31.

Intressant är också Philip C. Ritterbush beskrivning av sambandet mellan logaritmspiralen och det gyllene snittet, som sedan antiken varit nära knutet till uppfattningen om skönhet och harmoniska proportioner, och som under 1800-talet i botaniken fick nästan mystisk betydelse som principen för både liv och skönhet. Tanken på spiralen som »naturlig form» får stöd i Watsons forskning, där just strukturen i det genetiska materialet består av grundläggande *par* samlade till en dubbel spiral. »His success in showing how base pairs could be assembled in double-helix form demonstrated a profoundly important empirical reality while at the same time conforming a presupposition of helical symmetry that 'was too pretty not to be true'.» Se Organic form, The life of an idea s. 49–50.

28. Löwdin s. 122.

29. Ibid.

30. Att RJ själv inser dessa samband mellan å ena sidan fysik och lingvistik, å andra sidan objekt och observatör, visar bl. a. följande citat:

»Obviously 'the inseparability of objective content and observing subject', singled out by Niels Bohr as a premise of all well-defined knowledge, [Atomic physics and human knowledge, New York 1958, s. 30], must be definitely taken into account also in linguistics, and the position of the observer in relation to the language observed and described must be exactly identified.» Se Jakobson, Roman, Linguistics and Communication Theory, i Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, Vol. XII, Structure of Language and its Mathematical Aspects, utg. Roman Jakobson, American Mathematical Society, Providence, R. I. 1961, s. 249.

31. Hendricks s. 21.

32. I den tidigare nämnda artikeln Roman Jakobson poéticien ser Todorov ett dubbelt syfte med analyserna: ett teoretiskt, då de skall bevisa RJ:s hypotes om hur poesi fungerar – »bien que le théorème initial disparaisse presque derrière l'abondance des preuves» – och ett historiskt, då de möjliggör en bättre förståelse av vissa nyckeltexter i den europeiska litterära traditionen. Mitt påstående i texten får i det sammanhanget stöd av följande synpunkter:

»Nommer le sens d'une œuvre individuelle ne fait pas partie des tâches de la poétique, pas plus que l'explication de son effet esthétique; mais la description exacte des procédés poétiques mis en œuvre permet d'*invalider* les interprétations abusives. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la conclusion de sa récente plaquette *Shakespeare's verbal art in 'Th'expence of spirit'* [...]: une bonne dizaine de lectures antérieures du même sonnet se révèlent inconsistantes, une fois confrontées avec la description

rigoureuse des structures verbales propres à ce texte.»

Se Todorov, Roman Jakobson poéticien s. 279.

33. Löwdin s. 122.
34. Questions s. 487, min övers.
35. Mukařovský, J., Strukturalismen i estetiken och i litteraturvetenskapen, i FS s. 143.
36. Questions s. 486–487, min övers.

VIII. SLUTPERSPEKTIV

1. Jfr Köln-diskussionen s. 14–15.
2. Mukařovský, Jan, On Poetic Language (1940), Lisse 1976.
3. Sammandrag ur Almquist, C. J. L., Ormus och Ariman, Törnrosens bok I, i Samlade skrifter, 13, Stockholm 1923, s. 228–229.

Noter till s. 161–174.

Förkortningar

inom notapparat och litteraturförteckning

Echoes	[Jakobson, Roman], Roman Jakobson, Echoes of His Scholarship
EFJ	Fischer-Jørgensen, Eli, Trends in Phonological Theory
Essais	[Jakobson, Roman], Essais de linguistique générale
FS	Form och struktur
Life and Language	Jakobson, Roman, Life and Language
Main Trends	Jakobson, Roman, Main Trends in the Science of Language
PL	[Jakobson, Roman], Poetik och lingvistik
Preliminaries	Jakobson, Roman – Fant, C. Gunnar M. – Halle, Morris, Preliminaries to Speech Analysis
Proceedings 1958	Proceedings of the Eighth International Congress of Linguistics
Proceedings 1962	Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences
Questions	[Jakobson, Roman], Questions de poétique
Retrospect	Jakobson, Roman, Retrospect
Riffaterre	Riffaterre, Michael, La description des structures poétiques
Selected Writings I, II	Jakobson, Roman, Selected Writings
Six leçons	Jakobson, Roman, Six leçons sur le son et le sens
Structural Linguistics	Malmberg, Bertil, Structural Linguistics
Style	Style in Language
TCLP	Travaux du Cercle Linguistique de Prague
To Honor Roman Jakobson I, II	[Jakobson, Roman], To Honor Roman Jakobson

Litteratur

I. *Otryckt material*

Diskussion von Roman Jakobson mit Professoren und Studenten der Universität Köln (27. Mai 1975). Arbeitspapier Nr. 32, Dezember 1976. Institut für Sprachwissenschaft, Universität Köln. (Stencil.)

Föreläsning av Roman Jakobson vid Stockholms Universitet den 8 september 1975. (Anteckningar av avhandlingens författare.)

Brev från Roman Jakobson till avhandlingens författare den 4 oktober 1976.

Samtal med Roman Jakobson den 10 juni 1977.

II. *Litteratur*

Ahlberg, Alf, Från antikens och medeltidens tankevärld, Stockholm 1966.

Almquist, C. J. L., Ormus och Ariman, Törnrosens bok I, i Samlade Skrifter, 13, Stockholm 1923, s. 191–231.

Antoine, Gérald, Chroniques, Où en est-on de la « nouvelle critique », i Le français moderne, revue de linguistique française, no 4, Paris 1973, s. 374–387.

Aspelin, Kurt, Textens dimensioner, Problem och perspektiv i litteraturstudiet, Stockholm 1975.

Beadle, Geroge W., Genetics and Modern Biology, Jayne Lectures for 1962, American Philosophical Society, Philadelphia 1963.

Bell, E. T., The Development of Mathematics, New York–London 1945.

Bohr, Niels, Atomic physics and human knowledge, New York 1958.

Brandell, Gunnar, Roman Jakobson och poesins grammatik, i Svenska Dagbladet, 22 april, Stockholm 1974.

Brask, Peter, Tekst og tolkning, Bidrag til den litterære semantik, København 1974.

Brozović, D., Some Remarks on Distinctive Features Especially in Standard Serbocroatian, i To Honor Roman Jakobson I s. 412–426.

Bühler, Karl, Die Axiomatik der Sprachwissenschaft, Kant-Studien, 38, Berlin 1933.

Cellier, Léon, « Les chats » de Charles Baudelaire, Essai d'exégèse, i Revue des Sciences humaines, fasc. 142, avril–juin, Villeneuve-d'Ascq 1971, s. 207–216.

Delas, D., Phonétique, phonologie et poétique chez R. Jakobson, i Langue française, 19, Paris 1973, s. 108–119.

Delbouille, Paul, Analyse structurale et analyse textuelle, i Cahiers d'analyse textuelle, 10, Liège 1968, s. 7–22.

Durand, Gilbert, « Les chats, les rats et les structuralistes », Symbole et structuralisme figuratif, i Cahiers internationaux de symbolisme, no 17–18, Mons 1969, s. 13–38.

Durand, Marguerite, La spécificité du phonème, Application au cas de R/L, i Journal de psychologie normale et pathologique, 57, Paris 1960, s. 405–419.

Eco, Umberto, Den frånvarande strukturen, Lund 1971.

— The Influence of Roman Jakobson on the Development of Semiotics, i Echoes s. 39–58.

Eichenbaum, Boris, La théorie de la « methode formelle », i Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1965, s. 31–75.
Erlich, Victor, Russian Formalism, History–Doctrine, 's-Gravenhage 1955.
Fant, C. Gunnar M. The Nature of Distinctive Features, i To Honor Roman Jakobson I s. 634–642.
Fischer-Jørgensen, Eli, Perceptual Dimensions of Vowels, i To Honor Roman Jakobson I s. 667–671.
— Report, What Can the New Techniques of Acoustic Phonetics Contribute to Linguistics?, i Proceedings 1958 s. 433–499.
— Trends in Phonological Theory, A Historical Introduction, Copenhagen 1975.
Fjord Jensen, Johan, Litteraturforskning. Fran Aristoteles till den nya kritiken, Stockholm 1964.
Form och struktur, Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971.
Fox, James J., Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism, i Echoes s. 59–90.
Frandon, Ida-Marie, Le structuralisme et les caractères de l'œuvre littéraire à propos des « Chats » de Baudelaire, i Revue d'Histoire Littéraire de la France, no 1, janvier–février, Paris 1972, s. 101–116.
Fry, D. B., Perception and Recognition in Speech, i [Jakobson, Roman], For Roman Jakobson, The Hague 1956, s. 169–173.
Garvin, Paul L., Reviews, Preliminaries to speech analysis: The distinctive features and their correlates. By Roman Jakobson, C. Gunnar M. Fant, and Morris Halle, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 29, Baltimore 1953, s. 472–481.
Goldmann, Lucien–Peters, Norbert, « Les Chats », Charles Baudelaire, i Revue de l'Institut de Sociologie, no 3, Bruxelles 1969, s. 409–413.
Guiraud, P., Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry, Paris 1953.
Gärdenfors, Peter, Katastrofer i teori och praktik, i Forskning och framsteg, 4, Stockholm 1977, s. 2–9.
Hendricks, W. O., Three models for the description of poetry, i Journal of Linguistics, Vol. 5, April, London 1969, s. 1–22.
Holenstein, Elmar, Jakobson's Contribution to Phenomenology, i Echoes s. 145–162.
— Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt am Main 1975.
Householder, Fred W., Distinctive Features and Phonetic Features, i To Honor Roman Jakobson II s. 941–944.
Ivić, Pavle, Roman Jakobson and the Growth of Phonology, i Linguistics, An International Review, 18, November, The Hague 1965, s. 35–78.
Jacob, François, The Linguistic Model in Biology, i Echoes s. 185–192.
— The Logic of Life: A History of Heredity, New York 1974.
Jakobson, Roman, *skrifter:*
[—] A Bibliography of the Publications of Roman Jakobson, i To Honor Roman Jakobson I s. XI–XXXIII.
[—] Bibliographie de Roman Jakobson, i Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, II: 5, Paris 1971, s. 283–286.
— Deux aspects du langage et deux types d'aphasies, i Essais s. 43–67. Kapitlen 2 och 5 i svensk översättning under rubriken Två kapitel om språket, i PL s. 127–138.
[—] Essais de linguistique générale, utg. Nicolas Ruwet, Paris 1963.
[—] For Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday 11 October 1956, The Hague 1956.

— Introduction to the Symposium on the Structure of Language and its Mathematical Aspects, i Selected Writings II s. 568–569.
— Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze, i Språkvetenskapliga sällskapets i Uppsala förhandlingar, Jan. 1940–Dec. 1942, Uppsala–Leipzig 1942, s. 1–83.
— La langue est le moteur de l'imagination, intervju i La quinzaine littéraire, no 51, Paris 1968, s. 18–20.
— Life and Language, i Linguistics, An International Review, 138, October 15, The Hague 1974, s. 97–103.
— Linguistics and Communication Theory, i Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, Vol. XII, Structure of Language and its Mathematical Aspects, utg. Roman Jakobson, American Mathematical Society, Providence, R. I. 1961, s. 245–252.
— Linguistics and Poetics, i Style in Language, utg. Thomas A. Sebeok, New York–London 1960, s. 350–377. I svensk översättning i PL s. 139–179.
— Main Trends in the Science of Language, London 1973.
— Novejšaja russkaja poèzija [Den nyaste ryska poesin], Praga 1921.
— Observations sur le classement phonologique des consonnes (1938–1939), i Selected Writings I s. 272–279.
— On the Identification of Phonemic Entities (1949), i Selected Writings I s. 418–425.
— Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (1961), i Questions s. 219–233. I svensk översättning i PL s. 180–194.
[—] Poetik och lingvistik, Litteraturvetenskapliga bidrag, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1974.
— Postscriptum, i Questions s. 485–504.
— Qu'est-ce que la poésie? (1933–1934), i Questions s. 113–126. I svensk översättning i PL s. 82–97.
[—] Questions de poétique, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1973.
— Rapport, Linguistics in its Relation to other Sciences, i Actes du Xe Congrès International des Linguistes, Bucarest 1969, s. 75–122.
— Report, Typological Studies and Their Contribution to Historical Comparative Linguistics, i Proceedings 1958 s. 17–35.
— Retrospect, i Selected Writings I s. 631–658.
[—] Roman Jakobson, A Bibliography of his Writings, Janua Linguarum, Series Minor, 134, The Hague–Paris 1971.
[—] Roman Jakobson, Echoes of His Scholarship, utg. Daniel Armstrong och C. H. van Schooneveld, Lisse 1977.
— Selected Writings, I, Phonological Studies, 's-Gravenhage 1962.
— Selected Writings, II, Word and Language, The Hague–Paris 1971.
— Selected Writings, IV, Slavic Epic Studies, The Hague–Paris 1966.
— Six leçons sur le son et le sens, Paris 1976.
— Structures linguistiques subliminales en poésie, i Questions s. 280–292. I svensk översättning i PL s. 216–226.
— The Phonemic Concept of Distinctive Features, i Proceedings 1962 s. 440–455.
[—] To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11 October 1966, Vol. I–III, Janua Linguarum, Series Maior, XXXI–XXXIII, The Hague–Paris 1967.
— Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances, i Jakobson,

Roman–Halle, Morris, Fundamentals of Language, Janua Linguarum, I, 's-Gravenhage 1956, s. 55–82.
— Verbal Communication, i Scientific American, September, New York 1972, s. 72–80.
— Zur Struktur des Phonems (1939), i Selected Writings I s. 280–310.
—, –Fant, C. Gunnar M.–Halle, Morris, Preliminaries to Speech Analysis, The Distinctive Features and their Correlates, Cambridge, Mass. (1952) 1963.
—, –Halle, Morris, Fundamentals of Language, Janua Linguarum, I, 's-Gravenhage 1956.
—, –Lotz, J., Notes on the French Phonemic Pattern (1949), i Selected Writings I s. 426–434.

Jakobson, Roman, *analyser som ligger till grund för denna avhandling:*
— L'art verbal dans « Th'expence of spirit » de Shakespeare, i Questions s. 356–377. Första utgåvan La Haye–Paris 1970, i samarbete med Lawrence G. Jones.
— La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht « Wir sind sie », i Questions s. 444–462. Först publicerad i Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, Steinitz-Festschrift, Berlin 1965, s. 175–189. I svensk översättning i PL s. 195–215.
— « Les chats » de Charles Baudelaire, i Questions s. 401–419. Först publicerad i L'Homme, II, Paris 1962, s. 5–21, i samarbete med Claude Lévi-Strauss. I svensk översättning i FS s. 158–178.
— « Si nostre vie ». Observations sur la *composition & structure de motz* dans un sonnet de Joachim Du Bellay, i Questions s. 319–355.
— Une microscopie du dernier « Spleen » dans *les Fleurs du mal*, i Questions s. 420–435. Först publicerad i Tel Quel, 29, Paris 1967, s. 12–24.
— *Vocabulorum constructio* dans le sonnet de Dante « Se vedi li occhi miei », i Questions s. 299–318. Först publicerad i Studi Danteschi, XLIII, Firenze 1966, s. 7–33, i samarbete med P. Valesio.

Jakobson, Roman, *analyser, andra exempel:*
— «Devuška pela». Nabljudenija nad jazykovym stroem stansov Aleksandra Bloka [»En flicka sjöng». Iakttagelser kring den språkliga konstruktionen i Aleksandr Bloks stanser], i Orbis scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag, München 1966, s. 385–401.
[—] Hölderlin, Klee, Brecht, utg. E. Holenstein, Baden-Baden 1976.
— Igra v adu u Puškina i Chlebnikova [Leken i helvetet hos Puškin och Chlebnikov], i Sravnitel'noe izučenie literatur. Sb. statej k 80-letiju akademika M. P. Alekseeva, Leningrad 1976, s. 35–37.
— Slavoslovie Siluana Simeonu [Siluans lovtal till Simeon], i Xenia Slavica. Papers presented to Gojko Ružičić on the occasion of his seventy-fifth birthday, 2 February 1969, The Hague–Paris 1975, s. 75–83.
— Stichi Puškina o deve-statue, vakchanke i smirennice [Puškins verser om flickstatyn, backanten och den fromma], i Alexander Puškin, New York University Slavic Papers, Vol. I, New York 1976, s. 3–26.
— The Drum Lines in Majakovskij's "150 000 000", i California Slavic Studies, Vol. VI, Berkeley etc. 1971, s. 39–41.
— The Statue in Puškin's Poetic Mythology (1937), i författarens Puškin and His Sculptural Myth, utg. John Burbank, The Hague–Paris 1975, s. 1–44.
— Yeats' "Sorrow of Love" through the years, Malta 1977. I samarbete med Stephen Rudy.
— An unknown album page by Nikolaj Gogol', i Harvard Library Bulletin, Vol. XX,

No. 3, July, Cambridge, Mass. 1972, s. 236–254. I samarbete med Bayara Aroutonova (Prosaanalys).
Jannoud, Claude, Questions de poétique : Jakobson, le prophète de la linguistique, i Le Figaro, 12 mai, Paris 1973.
Joos, Martin, Reviews, Fundamentals of language. By Roman Jakobson and Morris Halle, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 33, Baltimore 1957, s. 408–415.
Kuhn, Thomas S., The Structure of Scientific Revolutions, Chicago (1962) 1970.
Kökeritz, Helge, Shakespeare's Pronunciation, New Haven 1953.
Lane, Michael, Introduction: I. The Structuralist Method, II. Structure and Structuralism, i Structuralism, A Reader, utg. Michael Lane, London 1970, s. 11–39.
Leavis, F. R., Gerald Manley Hopkins, i författarens New Bearings in English Poetry, London (1932) 1967.
Lyons, John, New Horizons in Linguistics, London (1970) 1972.
Löwdin, Per-Olov, Människan och hennes psyke i den moderna kvantteorins världsbild, i Forskning och praktik, 1074, Sandoz AB, Stockholm 1974, s. 121–125.
Malmberg, Bertil, Nya vägar inom språkforskningen, Stockholm (1959) 1966.
— Réflexions sur les traits distinctifs et le classement des phonèmes, i To Honor Roman Jakobson II s. 1247–1251.
— Signes et symboles, Les bases du langage humain, Paris 1977.
— Språket och människan, Lund 1964.
— Structural Linguistics and Human Communication, Berlin–Göttingen–Heidelberg 1963.
— Teckenlära, Lund 1973.
Martinet, André, Phonology as Functional Phonetics, London 1949.
Monod, Jacques, Le hasard et la nécessité, Paris 1970. I svensk översättning: Slump och nödvändighet. Om den moderna biologins naturfilosofi, Stockholm 1972.
Mounin, Georges, Baudelaire devant une critique structurale, i Actes du colloque de Nice, mai 1967, Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, no 4–5, Nice 1968, s. 155–160.
Mukařovský, Jan, On Poetic Language (1940), Lisse 1976.
— Strukturalismen i estetiken och i litteraturvetenskapen, i FS s. 127–147.
Ogden, C. K., Bentham's Theory of Fictions, London 1932.
Organic form, The life of an idea, utg. G. S. Rousseau, London–Boston 1972.
Piaget, Jean, Le structuralisme, Paris 1972. I svensk översättning: Strukturalismen, Stockholm 1972.
Pick, J. M., Gerald Manley Hopkins, Priest and Poet, London 1942.
Peterson, G. E.–Harary, Frank, Foundations of Phonemic Theory, i Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, Vol. XII, Structure of Language and its Mathematical Aspects, utg. Roman Jakobson, American Mathematical Society, Providence, R.I. 1961, s. 139–165.
Pinto, V. de S., Hopkins and Bridges, i författarens Crisis in English Poetry 1880–1940, London (1951) 1967.
Pomorska, Krystyna, Roman Jakobson and the New Poetics, i Echoes s. 363–378.
— Russian Formalism in Retrospect, i Readings in Russian Poetics, Formalist and Structuralist Views, utg. Ladislav Matejka och Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass.–London 1971, s. 273–280.
Posner, Roland, Strukturalismus in der Gedichtinterpretation, i Sprache im technischen Zeitalter, 29, Stuttgart 1969, s. 27–58.
Proceedings of the Eighth International Congress of Linguists, Oslo 1958.

Proceedings of the Fourth International Congress of Phonetic Sciences, held at the University of Helsinki 1961, Janua Linguarum, Series Maior, X, The Hague 1962.
Riffaterre, Michael, La description des structures poétiques: Deux approches du poème de Baudelaire, Les chats, i författarens Essais de stylistique structurale, Paris 1971, s. 307–364. På engelska: Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's Les Chats, i Yale French Studies, 36/37, New Haven 1966, s. 200–242.
— Le poème comme représentation, i Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, I: 4, Paris 1970, s. 401–418.
Ritterbush, Philip C., Organic form: aesthetics and objectivity in the study of form in the life sciences, i Organic form, The life of an idea, utg. G. S. Rousseau, London–Boston 1972, s. 25–59.
Robins, R. H., A Short History of Linguistics, London 1967.
[de Saussure, Ferdinand], Cours de linguistique générale, utg. Charles Bally och Albert Sechehaye, Paris 1916.
Schober, Rita, Werten oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die „nouvelle critique", i författarens Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zur Theorie und Praxis des Realismus in der französischen Literatur, Berlin–Weimar 1970, s. 5–67.
Scholes, Robert, Structuralism in Literature, An Introduction, New Haven–London 1974.
Sebeok, Thomas A., Reviews, Selected Writings: I. Phonological studies. By Roman Jakobson, i Language, Journal of the Linguistic Society of America, Vol. 41, Number I, Baltimore 1965, s. 77–88.
Sens et usages du terme STRUCTURE dans les sciences humaines et sociales, utg. Roger Bastide, Janua Linguarum, XVI, 's-Gravenhage 1962.
Shapiro, Michael, Besprechungen, Jakobson, Roman, Selected Writings, Vol. II, Word and Language, i Indogermanische Forschungen, Zeitschrift für Indogermanistik und allgemeine Sprachwissenschaft, 78. Band, Berlin–New York 1973, s. 193–201.
Style in Language, utg. Thomas A. Sebeok, New York–London 1960.
Tecken och tydning, Till konsternas semiotik, utg. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1976.
Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, utg. Tzvetan Todorov, Paris 1965.
Todorov, Tzvetan, Roman Jakobson poéticien, i Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, II: 5, Paris 1971, s. 275–282.
af Trampe, Peter, Elementär fonetik, Stockholm 1977.
Travaux du Cercle Linguistique de Prague, I. Mélanges linguistiques dédiés au premier congrès des philologues slaves, Prague 1929.
Ungar, G., The Molecular Code of Memory, I and II, i Essentialia, Scientific Journal published for the Medical Profession by UCB – Pharmaceutical Division, no 5, no 6, Brussels 1973.
Wellek, René, The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School, i författarens Discriminations: Further Concepts of Criticism, New Haven–London 1970, s. 275–303.

Personregister

(innefattar även noterna)

Ahlberg, A., 184
Alekseev, M. P., 190
Almquist, C. J. L., 174, 198
Antoine, G., 142, 196
Aristoteles, 16, 175
Armstrong, D., 183–185, 188, 197
Aroutonova, B., 190
Aspelin, K., 13, 20, 183–196
Bally, Ch., 33, 34, 184
Barthes, R., 20
Bastide, R., 184
Baudelaire, Ch., 13, 40, 58, 60, 66, 68, 69, 76, 81, 95, 96, 100–117, 128, 132, 141, 143–147, 150, 173, 177–179, 185, 190, 195, 196
Beadle, G. W., 197
Bell, E. T., 188
Bentham, J., 52, 53, 78, 189
Benveniste, E., 116, 117
Bierwisch, M., 162
Blok, A., 98, 190
Bloomfield, L., 25, 29, 162
Bohr, N., 197
Brandell, G., 66, 191
Braque, G., 185
Brask, P., 189, 190, 192, 193
Brecht, B., 54, 56, 65, 66, 72, 76, 83, 88, 94, 95, 142, 153, 166, 177, 178, 190, 191, 193
Bridges, R., 187
Brozović, D., 195
Burbank, J., 183
Bühler, K., 19, 38, 186
Cassirer, E., 19, 22
Cellier, L., 150, 196
Coleridge, S. T., 17, 18
Courtenay, B. de, 19, 26, 184, 185
Crick, F. H. C., 156, 197
Dante, 63, 64, 67, 69, 75, 76, 83, 84, 86, 93, 94, 96, 177, 190, 193, 194
Delas, D., 124, 195
Delbouille, P., 140–142, 150, 195, 196
Du Bellay, J., 64, 67, 68, 75, 84, 86, 88, 90, 94, 98, 177, 190, 193
Durand, G., 136, 137, 150, 180, 195, 196
Durand, M., 92, 192
Eco, U., 16, 20, 23, 154, 159, 184, 185, 197
Eichenbaum, B., 13, 19, 183–185
Einstein, A., 18
Eliot, T. S., 187
Erlich, V., 20, 183–185
Fant, C. G. M., 30, 32, 33, 122, 124, 186, 193–195
Fischer-Jørgensen, E., 24–26, 29, 30, 32, 122, 123, 185, 186, 194, 195
Fjord Jensen, J., 60–62, 72, 189–191
Fox, J. J., 188
Frandon, I.-M., 134, 135, 137, 140, 141, 143–150, 180, 195, 196
Frazer, J., 109
Freud, S., 109, 192
Fry, D. B., 122, 194
Garvin, P., 122, 124–126, 194, 195
Goethe, J. W. von, 17, 108
Gogol', N., 190
Goldmann, L., 141, 150, 196
Gonda, J., 55
Grammont, M., 92
Greimas, A. J., 95
Guiraud, P., 193
Gullberg, Hj., 166
Gärdenfors, P., 188
Halle, M., 33, 123, 186, 193–195
Harary, F., 188
Hegel, F., 19
Hendricks, W. O., 136, 150, 161, 180, 195, 197
Herdan, G., 126
Hjelmslev, L., 16
Holenstein, E., 18, 184, 190
Hopkins, G. M., 40, 49, 50, 54, 56, 61, 62, 73, 81, 82, 84, 87, 187
Householder, F. W., 195
Humboldt, W. von, 17, 175
Husserl, E., 18, 169
Hölderlin, F., 190
Ingarden, R., 20

Ivić, P., 185
Jacob, F., 156, 157, 184, 197
Jannoud, C., 196
Jones, L. G., 190
Joos, M., 124, 195
Joyce, J., 185
Kant, I., 17, 18, 186
Klee, P., 190
Kristeva, J., 20
Kuhn, Th. S., 183
Kökeritz, H., 191
Lane, M., 16, 20, 60, 61, 184, 189
Leavis, F. R., 187
Le Corbusier, 185
Lévi-Strauss, C., 13, 59, 74, 92, 100–117, 118, 128, 131, 136, 142, 143, 145–147, 154, 178, 190, 191, 194
Lotman, J., 20, 162
Lundberg, B. A., 183–185, 186–196
Lyons, J., 191
Löwdin, P.-O., 158, 160, 161, 197
Mac Hammond, 95
Majakovskij, V., 53, 95, 177, 190
Mallarmé, S., 91, 98
Malmberg, B., 13, 19, 27, 33, 38, 39, 122–126, 153, 154, 158, 183–186, 194–196
Martinet, A., 25, 26, 123, 185
Matejka, L., 184
Monod, J., 18, 148, 184
Mounin, G., 128, 133–135, 142, 150, 180, 195, 196
Mukařovský, J., 20, 22, 167–173, 181, 198
Mönch, W., 67, 84
Ogden, C. K., 189
Peters, N., 150, 196
Peterson, G. E., 188
Piaget, J., 20, 61, 184, 190
Picasso, P., 185
Pick, J. M., 187
Pinto, V. de S., 187
Poe, E. A., 24, 87, 89, 141
Pomorska, K., 14, 21, 183, 184
Pope, A., 90
Posner, R., 36, 40, 41, 46–48, 55, 60, 62, 72, 74, 88, 119, 120, 131, 134, 135, 138, 139, 141–143, 150, 152, 162, 186–190, 195, 196
Pusjkin (Puškin), A., 14, 183, 190
Richards, I. A., 162
Riffaterre, M., 36, 40, 48, 51, 60, 72, 74, 75, 120, 128–133, 135, 136, 138, 141, 143, 150, 151, 162, 179, 180, 185–188, 191, 195
Ritterbush, Ph. C., 197
Robins, R. H., 184
Rousseau, G. S., 184, 197
Rudy, S., 190
Rušičić, G., 190
Ruwet, N., 186, 187, 194
Sapir, E., 19, 52, 55, 57, 98
Saussure, F. de, 17, 19, 22, 24, 26, 31, 33, 34, 38, 39, 44, 175, 176, 184, 185, 191
Schlegel, A. W., 67
Schober, R., 149, 196
Scholes, R., 20, 184
Schooneveld, C. H. van, 183–185, 188, 197
Sebeok, Th. A., 123, 124, 186–188, 191–195
Sechehaye, A., 184
Shakespeare, W., 64, 66, 69, 70, 72, 75, 78, 83–85, 94, 97–100, 164, 168, 177, 187, 190, 197
Shapiro, M., 123, 194
Shipley, J. T., 57
Sidney, Ph., 53
Stalin, J. V., 58
Steinitz, W., 56
Stravinsky, I., 185
Todorov, T., 20, 183–198
Tolstoj, L., 107
Tomaševskij, B., 21
Trampe, P. af, 185
Trubetzkoy, N. S., 15, 26, 196
Tschizewskij, D., 190
Twaddell, W. F., 32
Tynjanov, J. N., 19, 20, 23
Ungar, G., 157, 197
Uspenskij, G. I., 106
Valéry, P., 86, 89, 137, 193
Valesio, P., 190
Van der Beke, G. E., 193
V:stl:nd, A., 166
Vianey, J., 68
Watson, J. D., 197
Wellek, R., 19, 20, 142, 149, 184
Whorf, B. L., 58, 91
Xlebnikov (Chlebnikov), V., 185, 190
Yanofsky, C., 156
Yeats, W. B., 190

Appendix

Baudelaire, Les chats

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Baudelaire, Spleen

I Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

II Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

III Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

IV Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

V — Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Shakespeare, Th'expence of Spirit

I 1 Th'expence of Spirit in a waste of shame
2 Is lust in action, and till action, lust
3 Is perjurd, murdrous, blouddy full of blame,
4 Savage, extreame, rude, cruel, not to trust,
II 1 Injoyd no sooner but dispised straight,
2 Past reason hunted, and no sooner had
3 Past reason hated as a swollowed bayt,
4 On purpose layd to make the taker mad.
III 1 Mad(e) In pursut and in possession so,
2 Had, having, and in quest, to have extreame,
3 A blisse in proofe and provd a(nd) very wo,
4 Before a joy proposd behind a dreame,
IV 1 All this the world well knowes yet none knowes well,
2 To shun the heaven that leads men to this hell.

Du Bellay, Sonnet CXIII

I 1 Si nostre vie est moins qu'vne iournée
2 En l'eternel, si l'an qui faict le tour
3 Chasse noz iours sans espoir de retour,
4 Si perissable est toute chose née,
II 1 Que songes-tu mon ame emprisonnée?
2 Pourquoy te plaist l'obscur de nostre iour,
3 Si pour voler en vn plus cler seiour,
4 Tu as au dos l'aele bien empanée?
III 1 La, est le bien que tout esprit desire,
2 La, le repos ou tout le monde aspire,
3 La, est l'amour, la le plaisir encore.
IV 1 La, o mon ame au plus hault ciel guidée!
2 Tu y pouras recongnoistre l'Idée
3 De la beauté, qu'en ce monde i'adore.

Dante, Se vedi li occhi miei

1 Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
2 per novella pietà che 'l cor mi strugge,
3 per lei ti priego che da te non fugge,
4 Signor, che tu di dal piacere i svaghi :

5 con la tua dritta man, cio è, che paghi
6 chi la giustizia uccide e poi rifugge
7 al gran tiranno del cui tosco sugge
8 ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi,

9 e messo ha di paura tanto gelo
10 nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace;
11 ma tu, foco d'amor, lume del cielo,

12 questa vertù che nuda e fredda giace,
13 levala su vestita del tuo velo,
14 ché sanza lei non è in terra pace.

Brecht, Lob der Partei

1 Der Einzelne hat zwei Augen
2 Die Partei hat tausend Augen.
3 Die Partei sieht sieben Staaten
4 Der Einzelne sieht eine Stadt.
5 Der Einzelne hat seine Stunde
6 Aber die Partei hat viele Stunden.
7 Der Einzelne kann vernichtet werden
8 Aber die Partei kann nicht vernichtet werden.

Brecht, Wir sind sie

I 1 Wer aber ist die Partei?
2 Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?
3 Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?
4 Wer ist sie?

II 5 Wir sind sie.
6 Du und ich und ihr – wir alle.
7 In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Kopf.
8 Wo ich wohne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.

III 9 Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen, und wir
10 Werden ihn gehen wie du, aber
11 Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg
12 Ohne uns ist er
13 Der falscheste.
14 Trenne dich nicht von uns!
15 Wir können irren, und du kannst recht haben, also
16 Trenne dich nicht von uns!
17 Dass der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet keiner

IV 18 Aber wenn ihn einer weiss
19 Und vermag ihn uns nicht zu zeigen, was nützt uns seine Weisheit?
20 Sei bei uns weise!
21 Trenne dich nicht von uns!

Språkforskaren Roman Jakobson har uppställt teorier om poesins språk. I Anita Boström Kruckenbergs avhandling ges en systematisk framställning av Jakobsons teorier, speglade i hans egna, i praktiken utförda diktanalyser. Författaren granskar diskussionen om Jakobsons teorier och söker utvärdera analysmetodens möjligheter.

Jakobson söker i diktens text det som skiljer poesins språk från vardagens och finner att det är *parallellismer* på alla språkliga plan som utgör den poetiskt verksamma strukturen. Parallellismerna bildar ett fast nät av relationer inom texten. Dikten är en strukturell helhet.

Den poetiska strukturen kan upplevas av alla, och Jakobsons analys är i den meningen allmängiltig. Analysen ger vidare en inträngande beskrivning av *vad* en dikt faktiskt säger och *hur* det är sagt.

Jakobson tyder dikten, men tolkar den inte. För tolkning och värdering av dikten krävs även faktorer utanför texten.

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet:

1. *Birgit Antonsson.* Efterklang och särprägel. En studie i Per Freudenthals-pseudonymen Ode Baltens – tidiga prosa till och med romanen I lustgården, 1972.
2. *Mats Eklöf.* Ernst Didrings Malm. 1975.
3. *Pär Hellström.* Livskänsla och självutplåning. Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning. 1976.
4. *Carola Hermelin.* Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning. 1976.
5. *Andrej Nils Uggla.* Strindberg och den polska teatern 1890–1970. En studie i reception. 1977.
6. *Anita Boström Kruckenberg.* Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik. 1979.

ISBN 91-506-0174-1